艺术与人文科学
贡布里希文选

Focus on the Arts and Humanities
Selected Essays of E.H.Gombrich
Edited by Fan Jing Zhong

范景中编选

艺术与人文科学

贡布里希文选

范景中编选

浙江摄影出版社

责任编辑　曹家驹
装帧设计　周小英

J0
GBL
448809-10
48?3

艺术与人文科学：贡布里希文选

范景中　编选

出版者：浙江摄影出版社　开　本：787×1092　1/16
发行者：浙江摄影出版社　印　张：31½
经销者：浙江省新华书店　印　数：10,000
印刷者：浙江新华印刷厂　ISBN　7-80536-035-9/J.10
一九八九年三月第一版　定　价：〔平〕14.00元
一九八九年三月第一次印刷　〔精〕21.00元

Focus on the Arts and Humanities
Selected Essays of E.H.Gombrich
Edited by Fan Jing Zhong

Zhejiang Photography Press

Karl Popper, E.H. Gombrich
July 1987

19 Bransdale Gdns
NW13 7PN
4 May 1988

Dear Professor Tan,
Since I last wrote to you you have quite overwhelmed me with presents and I really do not know how to thank you: The two cassette with most interesting examples of Chinese music, the lovely textile tablecloth and cushion covers which must be very precious indeed and are precious to us because they come from you! I have not written immediately for a variety of reasons: I spent 2 weeks in Naples and taught a course there on aspect of caricature which has to be prepared in many ways. I had these lectures translated into Italian. (For though I can speak and understand the language quite well, I could not write it without mistakes.) Unfortunately I came back from Naples two weeks ago with another unpleasant attack of Sciatica, which is not dangerous but very painful. I suppose in China it would be treated with acupuncture. I still am not rid of the pains, but I must go to Vienna tomorrow where I shall be given a prize named after the philosopher Wittgenstein. I had to write a speech in which I tell of my experience with languages. Immediately after Vienna, where I shall also talk to my old school, I must go to Holland for a conference arranged by the Erasmus Foundation on "Interdisciplinary Studies". This is a really difficult subject, I fear, but I shall talk about Gothic Art.

2

a little over 2 months ago I had the greatest surprise of my life: I received a very high decoration called <u>The Order of Merit</u> from the Queen. It is never given to more than 24 people altogether, and only when one of them dies can a new one be appointed. You can imagine that I received very many letters of congratulations and had to reply to each of them!

Now let me try to answer some of your queries, for having to leave for Vienna tomorrow I do not have much time! — But before I do so I enclose the manuscript version of my Preface to <u>Image and the Eye</u>. I fear the one to <u>Symbolic Images</u> and the photo will have to wait!

Thank you <u>very</u> much for the handsome version of <u>Art and Illusion</u>, I shall pass them on as requested.

<u>Now</u>. For pp 150–51

Mt 17 translation "The Gonzaga collection sold to England" (the Gonzaga were lords of Mantua who had a marvellous collection, when they were short of money early in the 17 c. they sold it all to England to King Charles I)

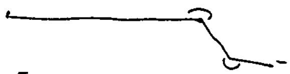
24, "on the Fame of the City of Florence:
And possibly Leonardo da Vinci surpasses them all,
But he does not know how to take his
hand from the painting, and like
Protogenes spends many years
in perfecting it.

This is the application of what Pliny writes about Protogenes to Leonardo: He cannot finish, because he goes on and on;

3

36 "with the exquisite additions of lakes, fountains, mountains, hills, woods and animals"

38 "The life of Lambert Lombard, that very famous artist, among the Italians"

ARTICULATE means really divide, for instance if you have a long stick it might be "articulated" into various links  a chain is articulated and so are our fingers . We say "articulate" also of speech, if a long sound is divided and broken up into many, and a person is "articulate" if he can express himself in many words as distinct from a small child.

Schouburgh means ideal Theater or Spectacle, it is here used metaphorically for the "Spectacle" of all the painters

ALBRICUS is the name of a medieval treatise containing brief descriptions of the appearance of the ancient Gods, such as Venus, Jupiter etc. These texts are known as the "mythographers"

In Nuce, "in a ~~nut~~ nutshell" in a small compass. Ordre pour le mérite a German decoration, something like an academy to which people are of "members" are elected. I also happen to be a member...

(The Image & Eye)

p. 68 Via Nomentana is the name of the street, Coemeterium maius, means "the large cemetery".

180 "Visible & invisible"

155 " Through old Copenhagen " (a map of the old Quarters)

p. 302 Note 5 Dag Hammarskjöld was a Swedish Diplomat with the United Nations the reference is to a journal published by the Stockholm Museum

p. 58 of Norm & Form, pentimento means literally 'corrections': actually it is Italian for "repentance".

I hope this will be of some help!

With every good wish for the New year

E.H. Gombrich

恩斯特·贡布里希爵士手迹 (4)

中文译本导言

我非常感谢我的中国朋友，他们付出了如此巨大的劳动，使中国公众读到我的这么多文章。只要看一看目录或者插图，就会立刻发现，这些文章涉及的范围颇为广阔：从儿童玩具到风景绘画、从舒伯特的乐曲到技术发明的历史。我很高兴读者会得到这种论题极广的印象，这倒不是因为我敢贸然宣称我是这么多研究领域的专家（我实际上不是），而是因为，我觉得不应该对某种特定的专业估价过高，也不应该对某种特定的方法一味株守。这一点我认为是很重要的。

目前，包括艺术史在内的许多领域，对“方法”的讨论颇多，也许多得过分了。在大学的课堂里，学生常常被教授海因里希·沃尔夫林〔Heinrich Wölfflin〕的“形式分析法”〔formal analysis〕，和欧文·潘诺夫斯基〔Erwin Panofsky〕的“图像学”〔iconology〕。沃尔夫林和潘诺夫斯基这两位艺术史学家都堪称伟大的学者，我见过他们并听过他们的讲座。读一读他们的书，我们马上就会发现，他们的著作及其观点并不囿于任何狭窄的一隅。而后来的某些艺术史学者却把自己的方法视为唯一正确的方法来大加宣扬。我个人认为，在研究艺术史或任何其他学科时，我们显然不可能被束缚在某种研究方法或程序上。

所谓“研究”〔research〕其实就是“寻求”〔search〕：我们是在为某个问题寻求答案。我们对任何一件物品或任何一种风俗惯例都可以提出无数个问题。且以你房间里的茶杯为例：你或许可以问问它产于何时，产于何地，是某个工厂按图生产，还是某位陶工或艺匠手工制成？你可以问问它的用料，你也可以探讨一些更广泛的问题，例如中国陶瓷的历史。当然你还可能想知道饮茶和种茶的历史，知道茶的药物疗效和社会功效以及茶对整个文明世界的影响等等。实际上，你可以对你房间里的任何一件物品或者某批艺术藏品中的任何一件作品提出无穷无尽的问题。假如你只使用一种方法，你怎么能为你感兴趣的

每一件事情找到答案呢?

我时常告诉学生，要想敲钉进墙就得使用锤子，要想拧动螺丝就得使用起子。同样，方法只不过是工具，应该随着我们想要解决的问题而作相应的变换。我本人一直好奇心十足，总想去找出有关事情的答案，还想去验证我在书上找到的答案是否正确，是否经得起批评。如果本书的读者养成了同样的习惯，我将感到由衷的愉快，即使你不同意我的某些答案或方法，我也同样觉得高兴。

1988 年 3 月于伦敦　　E.H.贡布里希

编者序

在和朋友们一起翻译了几本贡布里希教授的著作之后，我便打算编一部贡氏的论文选集。我和一些朋友常常感到，他的论文中的精彩之作，其分量足以使那些对其论题感兴趣的学者较容易地把它们发展成一部部学术专著；但是，就我个人而言，我的着眼点一直是中国美术史和文论史，所以，我也从我自己的角度感到它们或许能对现在正处在低谷的中国文化研究有所助益。

从这部选集的目录上，读者可以看出，贡氏的论文所涵盖的广阔范围。然而这只是他论文的一小部分。其实要从贡氏的数百篇论文中选出一、二十篇佳作来裒辑成集，我的能力是远远不够的。幸好，应我的要求，贡布里希教授自选了十五篇提供参考。这样，我就有了一个遴选的参照框架。

贡布里希教授自选的十五篇论文是：

一、《木马沉思录》〔Meditations on a Hobby Horse〕

二、《心理分析和艺术史》〔Psychoanalysis and the History of Art〕

三、《视觉图像》〔The Visual Image〕

四、《面具和面孔》〔The Mask and the Face〕

五、《西方艺术中的行动和表现》〔Action and Exprssion in Western Art〕

六、《名利场的逻辑》〔The Logic of Vanity Fair〕

七、《艺术和自我超越》〔Art and Self-transcendence〕

八、《阿佩莱斯的遗产》〔The Heritage of Apelles〕

九、《十五世纪阿尔卑斯山南北绘画中的光线、形式与质地》〔Light, Form and Texture in XVth Century Painting〕

十、《莱奥纳尔多获得构图的方法》〔Leonardo's Method for Working out Compositions〕

十一、《拉斐尔的〈椅中的圣母〉》〔Raphael's Madonna della Sedia〕

十二、《普森的〈奥里翁〉一画的题材》〔The Subject of Poussin's Orion〕

十三、《艺术与人文科学的交汇》〔Focus on the Arts and Humanites〕

十四、《游戏的高度严肃性》〔The High Seriousness of Play〕

十五、《时代潮流中的科柯施卡》〔Kokoschka in His Time〕

现在，上述论文中的九篇已收入本书。另外的六篇原载于《图像与眼睛》〔*The Image and the Eye*〕〔收有十五篇中的第三篇，第四篇和第五篇〕，《理想与偶像》〔*Ideals and Idols*〕〔收有十五篇中的第六篇和第七篇〕和《象征的图像》〔*Symbolic Images*〕〔收有十五篇中的第十一篇〕，由于那几部著作的中译本即将出版，所以这六篇论文在此只好割爱，付诸阙如。

在割爱的同时，我也作了增选，所增选的篇目（其内容包括文化学、风格学、艺术学和比较文学等等）大都考虑到了中国读者的情况。因此，象《作为艺术赞助人的早期梅迪奇家族》〔The Early Medici as Patrons of Art〕、《波蒂切利的神话题材》〔Botticelli's Mythologies〕和《从文字的复活到艺术的改革》〔From the Revival of Letters to the Reform of the Arts〕这些对文艺复兴研究作出了永久性贡献的篇什这里没有选入，反倒是选入了几篇侧重介绍和述评的文章，例如关于克里斯和库尔茨，关于艺术科学和艺术文献的几篇论文。

这些论文是集体翻译的成果，其中尤以杨思梁和徐一维的翻译居多；不少译文，杨思梁还作了校阅，并对某些章节作了较大修订，他的热情帮助使我在统阅全稿的过程中大大地减轻了负担；因此，如果说这些译文在准确性上还能贴近原文的话，这首先应该归功于他的辛勤劳动。

最后，我特别向贡布里希教授表示感谢：他不但多次寄赠书刊并给我选定篇目的自由，而且还在繁忙中拔冗为这部选集写了导言。我也向李鲤馨先生、劳悟达〔Uta Lauer〕女士表示感谢，他们都给了我热情洋溢的帮助。

范景中

1988 年 3 月

目录

DA145 .B3

中文译本导言 Ⅰ
编者序 Ⅲ

艺术与人文科学的交汇 [1]
木马沉思录：论艺术形式的根源 [19]
心理分析与艺术史 [36]
艺术中价值的视觉隐喻 [59]

论风格 [84]
规范和形式 [104]
文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起 [133]

莱奥纳尔多获得构图的方法 [161]
拉斐尔的《椅中的圣母》 [173]
阿佩莱斯的遗产 [201]
十五世纪阿尔卑斯山南北绘画中的光线、形式与质地 [230]

舒伯特与他那个时代的维也纳 [255]
时代潮流中的科柯施卡 [276]

游戏的高度严肃性 [302]
论传统的必要性 [332]
艺术的研究和人的研究 [356]
东西方文化接触的探索 [370]

“他们却原来都是人”：对人文科学中文化相对主义的反思 [387]
《新发明》：东方的发明，西方的反应 [403]

艺术科学 [425]
艺术文献 [444]

作者著作目录 [468]

艺术与人文科学的交汇[1]

FOCUS ON THE ARTS AND HUMANITIES. One of a series of addresses delivered as part of the Bicentennial Programme, "Unity and Diversity: The Life of the Mind", at the American Academy of Arts and Sciences in May 1981 and published in the *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, xxxv, January 1982, No.4.pp.4–24

女士们，先生们：你们手中的日程表上的文字是经过了希腊人、罗马人和卡洛林时代的书籍抄写员改造过的腓尼基语，卡洛林时代抄写员使用的字体在意大利文艺复兴时期曾一度盛行；日程表上的数字是由古印度经阿拉伯人传到我们这儿的；印日程表所用的纸是中国人发明的。公元八世纪被阿拉伯人俘虏的中国人把造纸艺术教给了阿拉伯人之后，纸张才得以进入西方；表上的"Friday"(星期五)一词当然是来源于日尔曼神话中的女神 Frigg(弗雷格)。弗雷格在日尔曼神话中代表了古代女神维纳斯，或者说，代表了后古时期的七天周期(也就是我们所谓的星期)中的一位天神。

我说这些只不过想提醒大家，我们继承了许多不同的文明。我想以此来证明我的第一点：在人类智慧的生命中，我把人文科学看成记忆官能——对人类文化的记忆的官能。我知道这一点已经有些过时，尽管在不久以前人们还是这样认为的。克雷恩(Ronald S. Crane)写过一篇极佳的文章，题为《人文

---

〔1〕1981年5月为庆祝美国艺术与科学学院成立二百周年而举办的系列讲座"统一与多样：智慧的生命"〔Unity and Diversity: The Life of the Mind〕中的一讲。讲座主持者分别是：Meyer Abrams, Class of 1916. Professor of Engish, Cornell University; Frank Manuel. University Professor of History, Brandeis University; David Pingree, Professor of the History of Mathematics, Brown University; 以及 Seymour Slive, Gleason Professor of Fine Arts and Director of the William Hayes Fogg Art Museum, Havard University.

科学的概念》[1]，详尽地论述了这一术语的历史及其各种不同的用法。这篇文章吸引了我，因为我想把这一问题弄个明白。在古代，Humanitas 这个词泛指一切可以把人与兽区分开来的东西，相当于我们所谓的"文明价值"。由于大家公认这些文明价值最初是古典文化实现和建立的，因此，人文科学所要保存的就是古典文化的记忆了。

有些理论在逐渐损害着这一信念。这些理论有些是正确的，有些是不正确的。把我们的文明与那样的文明等同起来，这无疑会被指责为现在人们所谓的种族中心主义〔ethnocentricity〕。甚至还可能被指责为名流主义〔elitism〕。我希望我在开头的那段话里已经证明，把我们的文化与其他文化分离开来简直是不可能的。不过我还相信，文化间的这种相互联系在某一特定的有利条件下可以得到最好的研究。我选择了此时此地来对它进行研究，因为我们是从此时此地回顾历史的。如果我们失去〔对过去的〕记忆，我们便失去了为我们文化提供深度和实质的维度。

瑟伯〔James Thurber〕的寓言中有这样一头海豹：他固执之极，只要有人一提到"美国大海豹"，他便以为人家是在说他。我比这头海豹略少些傲慢劲，所以我只认为，你们学院之所以选中我，是因为我这一辈子都和一所著名的人文科学研究中心——瓦尔堡研究院——有联系。该研究院现在是伦敦大学的一部分。在瓦尔堡研究院的大门上方你们可以看到几个希腊字母 MNEMOSYNE——记忆之神，缪斯们的母亲。这是该研究院的创始人建议刻上的。

在阿比·瓦尔堡的时代，传统的人文科学解释法已经遭到攻击。正因为这一原因，瓦尔堡想重新考察一个问题：我们的文化对古代世界到底有着什么样的记忆。[2] 显然不仅有对文明的价值而且还有对危及理智的无知冲动的记忆。遗憾的是，他致力研究的问题：*Was bedeutet das Nachleben der Antike*?(古典遗产的意义是什么?)在该研究院迁入英国的时候被译为了 Classical Tradition〔古典传统〕。但不管怎么说，该研究院所从事的研究和所发表的论文使人们无法对这一被误译的口号作过窄的解释。我相信，瓦尔堡研究院的最显著特征并不是它的某种特定研究方法，而是它意识到了文明的整体性。是它坚

---

〔1〕*The Idea of the Humanities*，芝加哥，1967年。

〔2〕参见我在本书〔指《致敬集》(*Tributes*)〕第117页—137页论瓦尔堡的文章。

决不受瓦尔堡称为"学科的前沿卫兵"的阻挡的决心。作为一位艺术史学家，他从一组十五世纪意大利壁画的研究转向了对阿拉伯占星术历史的研究。他的继任扎克斯尔〔Fritz Saxl〕则转向了对中世纪科学〔著作〕手稿的研究。鲁道夫·维特科夫尔〔Rudolf Wittkower〕对《人文主义时代的建筑原理》[1]的研究导致了他对文艺复兴的研究。弗朗西斯·耶茨〔Frances Yates〕对焦尔达诺·布鲁诺〔Giordano Bruno〕的兴趣使她写出了《记忆的艺术》[2]。《近东地区的欧洲钟表》[3]这一课题使奥托·库尔茨〔Otto Kurz〕发现了东西方外交史上一个迷人的篇章。D.P.沃克〔D.P.Walker〕通过对文艺复兴时期柏拉图主义的研究而开始了《从菲奇诺到康帕内拉的精神魔术和超凡魔术》[4]的写作。我知道，友好地接受我的邀请加入这场讨论的同仁们在巩固和培养我们的文化记忆时，同样不能局限于传统的学科部门的界限。

我承认，当我碰到那些提出从经济结构和心理结构方面来解释文化活动的强大知识运动时，我便无法完全意识到这些文化记忆的作用。这些反历史的潮流(指"知识运动")有些是受到语言学界那种把兴趣从历时语言学转向共时语言学的做法的影响。无可否认，这一重点的转移使人增长了一些见识，而这些见识又使有些同行产生了希望，认为他们不久就可以停止对我一开始提到的那些单个事实的研究而得到一种新的无所不包的人类科学。我的知识和时间都有限，没法在这儿进行辩论，但我至少得证实我的观点。克洛德·列维—斯特劳斯〔Claude Levi-Strauss〕的《野性的思维》〔The Savage Mind〕中的一段话或许可以证实我的观点："把具体的人文科学重新并入一种一般人文学科中，那是不够的。第一项事业为其他的事业开了路……这些其他的事业都是精确的自然科学所义不容辞的：将文化重新组合于自然之中，并最终将生命重新组合于生命本身的物理化学条件的整体之中。"[5]

我想提出来供讨论的第二点是：如果我们完全屈从于这种压力，那就会导致人文科学的非人性化。要说明这种压力并不难。人类文化所保存下来的对过去的记忆只有一些偶然幸存下

---

〔1〕*The Architectual Principles in the Age of Humanism*，伦敦，1949年

〔2〕*Art of Memory*，伦敦，1966年。

〔3〕*European Clocks and Watches in the Near East*，伦敦，1975年。

〔4〕*Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*，伦敦，1958年。

〔5〕《野性的思维》，1966年，第247页。

来的遗据。这些记忆是零散的、互无联系的和受到曲解的。这一点很令人失望。我们想要知道而又永远无法知道的东西是如此之多，而我们能够确定的东西又是如此之少。在缺乏确凿证据的地方，人们就用梦想和神话来填补，这一点毫不奇怪。换句话说，在那些富于批判性的人看来，人文科学在很大程度上似乎是纵情于主观想象，不过人们已开始寻求比较客观的标准，这一点也毫不奇怪。要研究这一问题，可以写出许许多多的著作或文章，直到把图书馆塞满。我承认，我所读过的只不过是它们当中最佳著作的一小部分，但如果把我读过的这一小部分的题目列出来，我这一小时的发言时间恐怕还不够。因此，如果我继续象一开始那样，根据自我中心的观点，只讲我感兴趣的问题，还得请大家原谅。我只能讲讲我本人涉足这一领域以来约五十年间的一些个人经历，尽管这一经历非常有限，甚至可能还会重复一些我在其它地方已经讲过的东西。

在我人生开始的时候，我并不象生性多疑的多马一样。在维也纳读中学时，我读了德沃夏克等人的著作，于是被美术史吸引了。因为这些作者使我深信，前人的美术提供了一条直接的、鼓舞人心的接近过去时代精神的通道。我在二十年代后期开始了美术史研究，当时美术界的反古典运动已把注意力转向被忽略的时期，主要是古典后期和十六世纪的手法主义。这两个时期为新的研究提供了无尽的课题。巧的是，我的老师施洛塞尔布置的一个课题使我接触到一件据称是黑暗时代的象牙雕刻。那个时代确实黑暗。在读那些令人目不暇接的关于七世纪和八世纪风格发展的假设时，我深深佩服我的前辈的智谋和学识。他们确信自己知道哪种美术源于亚力山大里亚，哪种美术源于安提俄克〔Antioch〕，哪种源于拜占庭，哪种又源于罗马或阿美尼亚〔Armennia〕，但是，我对他们的判别标准深为担忧。我还记得有一天下午，我坐下来往一张纸上抄我们称为有把握地定期了的关于中世纪手稿或其他一些作品的最基本事实。我也许漏抄了一些，但不管怎么说，纸上的空白区是如此之多，让人觉得这简直就是一种猜谜游戏，而猜中的人又得不到奖。最后我找了个脱身之计，说这件小玩艺也许不是来源于黑暗时代，而是来源于稍晚的一个史料记载比较详细的时期。[1] 不过，那以后我便决定撤回到十六世纪手法主义的领域上来，

---

〔1〕"维也纳艺术史博物馆里一只被误证了的卡洛林时期圣饼盒"〔Eine verkannte Karolingische Pyxis im wiener Kunsthistorischen Museum〕，载《维也纳艺术史博物馆年鉴》N.F.7.1-14，1933年。

这样比较保险。

我选了拉斐尔的高足罗马诺〔Giulio Romano〕作为研究课题,[1] 可是又遇到了同样的困难。没有哪一件史料告诉过我们，朱利奥·罗马诺十多岁时在拉斐尔繁忙的工作室里干了些什么，然而知名的专家们却照样一个劲地宣称，拉斐尔作品中的哪一组人物确确实实是由罗马诺画的，哪些又是由其他叫得上名字的助手画的。我至今还没有能够克服这两次信心危机。我想我没本事做这种猜测作品来源和归属的游戏，而且我对这种常常要靠自信来填补证据的活动也没兴趣。可是我的探索并没有因此而停下来。研究把我带进了曼图亚那些保存完好的案卷之中。尽管我在那儿没有什么惊人的发现，但我学到了很重要的一点，即过去的世界并非由抽象概念居住着，而是由男人和女人们居住着。我发现，很难认为这些人都具有德沃夏克和其他一些人认为手法主义风格表现了的那种精神困惑。于是我寻求对这种风格的其它解释，包括罗马诺的赞助人——那位娇生惯养、性喜娱乐的费代里科·贡扎加〔Federico Gonzaga〕的要求和期望。关于这位王候，史料有详细记载。从那时起，我便一直对集体主义存有戒心。

恐怕我这一段奥德赛式的学术冒险经历听起来有点象伏尔泰的《天真汉》。我得承认，既使到了瓦尔堡研究院我也还是没有找到最佳世界。我对新奇的图像学颇感兴趣，这是一种将文字与图像相对照的学科。但是，尽管我很喜欢这一学科，我同时发现，它在一定范围之内也会导致不负责任的主观主义，阻碍我们与历史真实的联系。

因此，如果我告诉你们，我一直都是一位多少有点心情不安的人文科学者，你们也许不会感到惊讶了。我象你们大家一样，意识到了自然科学在过去这段时期内取得的巨大进步，特别是其客观标准的巨大提高。早些时候，克里斯[2] 邀请我和他一道研究漫画史，他把我引进了心理学家或许会对美术史提出的那类问题。他想证明这样的假设：只有当人们打消了对偶象魔力的无意识的恐惧，人物漫画才得以在欧洲美术中出现。不管这一假设能否得到证实，这类问题却开扩了我的新视野。

我很自然地发现，心理学诸分支中和我的研究领域有直接联系的是视知觉心理学。并不是说这门科学以前对我们的研究

---

〔1〕"论罗马诺的作品"〔Zum Werke Giulio Romanos〕,《维也纳艺术史博物馆年鉴》, N.F.8 和 9, 1934 年和 1935 年。

〔2〕见我在《致敬集》第221–33页关于克里斯的文章〔已收入本书〕。

没有起作用，恰恰相反，观看的方法和感知的方法是美术批评家和史学家们常常提到的，但是我觉得有必要查查最近出版的书籍和文章，看看传统的假设是否仍在为人们接受。我发现它们没有被接受。尽管我不能指望自己去掌握一门正在蓬勃发展的不同学科的方法和成果，但我觉得——不管我的感觉是对的还是错的——我能够运用已经掌握的知识提一个历史方面的问题，这就是，为什么美术——或许应该说自然的再现——会有历史？换句话说，为什么美术史上特定时期如古希腊时期或文艺复兴时期的发现，会与一种学习的过程相似，而且也一直被这样描述着？在《艺术与错觉》(1960)中我提出，如果图像的社会功能是要为错觉艺术服务——且不管错觉这一含糊的术语到底是什么意思——这一目标只有通过试错法、通过对图式化形象进行缓慢而有系统的修改，直到它们与所要表现的主题相一致时，才能够达到。在我的另一本书《秩序感》中我提出，装饰艺术领域同样需要这样一步一步地发展，不管装饰艺术能怎样深入到心理需要和生物需要的土壤之中。

你们别担心，我不会在这儿阐述我的假设，我只不过是想建议，让我的这些理论来作执法官。因为我从卡尔·波普尔的著作中学到的许多事情中，有一点就是，可以通过排除法的形式来表达一种科学假设，如"不可能有大于光速的运动"或"不可能有永恒的运动"等。这一所谓的自然法则的逆反公式的价值在于它使我们很容易看到，一个被证明了的反驳例证就解决了假设法则的问题。正因为有了这种冒险，科学才显得激动人心。

同样，如果你能让我相信弗朗斯·哈尔斯是契马布埃〔Cimabue〕的学生，那我就得打背包回老家了。不过，我希望我们还能比这更进一步。比如，如果"正确地描画人体的技艺不可能在一夜之间就学会"这话是正确的，我们或许还得注意，不要把自然主义的缺乏说成是自由意志的行为，或用我们的行话说，是精神的表现。二十世纪的艺术家可以根据表现的需要，对外表进行取舍，而古代的大师们则没有这个便当。由此可见，我早些时候对表现主义者对风格的解释的担心，得到了制像心理学〔Psychology of image-making〕的进一步证实。

不过，我这里要说的第三点是：科学的引进，或者说寻求客观发现的做法，只能在一定程度上成为人文科学工作者的指导思想。它能够而且也应该缩小纯主观的范围，但它不能而且也不应该消灭主观性，因为主观性的消灭将导致人文科学的非

人性化，这一点我前面已经讲过了。我相信这种非人性化是不合适的，也是不可能的，因为人文科学毕竟是关于人的科学。这并不是说我对人文科学这一词的词源理论过分重视。即使没有词源学上的考虑，我们也很清楚，我们面对的是人〔men，指人类、男人——译注〕为自己创造的产品——当然也包括女人。这些产品的存在总是为了引起人类的某种反应，如愉快、害怕、教训、理解、崇拜、敬仰等等。我认为，任何一种这类反应不管多么一般，都不是客观的，而是主观的，这种经验我们可以很容易体会到，因为我们也是人。

把一切诉诸人类本性的做法斥责为幼稚，这在当今颇为时髦，如果这种斥责是以内省为基础，就更是时髦。尽管人的反应可能各不相同，但是，假如视觉不属于人的本性，视觉艺术就不可能发展到这个阶段；假如我们没有听觉，就不会有音乐，天生的盲人是否能成为艺术史学者，天生的聋子是否能成为音乐研究者，这是个有待争论的问题。不过，即使能，那也是件奇怪的事，就象计算机编制的食谱一样奇怪。计算机或许可以品尝出食物的各种配料，检验配方的运用情况，可是它们怎么能评判各种发明创造呢？

确实有一本题为《计算机与人文科学》〔Computers and the Humanities〕的杂志。我从这本杂志中选了一篇文章，"论现代戏剧中时代风格的句法鉴别：21个英语剧中明显的剧间变异。"〔1〕我放心地看到，作者罗莎娜·波特〔Rosanna Potter〕在文章开头写的一段警告正好支持了我的观点：

> 即使当统计学家们做完了他们的魔术并告诉了我们，哪些变异最明显地显示了各剧之间的不同，哪些变异相互联系得最紧密，哪些最不紧密，哪些又比较牢靠，但是，最严格意义上的文学批评仍然在等着瞧。这种文学批评也许不太可能陷入表现主义的谬误，不过，它必须牢牢地依靠优秀读者的感受力。

谢天谢地，优秀的读者现在还不至于成为多余的人。

可是，既然我认为主观反应必须是而且也确实是人文学者工作的中心，我为什么还同意去探索客观标准，包括——如果非包括不可的话——计算机建立的那些标准呢？回答是，主观性并不意味着一切都随心所欲，不意味着我们可以绝对自由地按照兴致的指使去感觉和梦想。我们的目标是作出正确的反

〔1〕《计算机与人文科学》，1980年11月14日，187–96页。

应。虽然正确反应这个概念很难解释，但我有责任证明它是可以做到的。我刚才指出了限制我们想象力的各种制约因素，我希望这可以作为这一证明的开头。自然科学可以推翻一种错误的解释或假设。同样，训练有素的人文科学者也可以推翻一种错误的解释或一种误解。他那敏锐的感受力可以象受过训练的警察一样，和蔼地警告容易上当的人不要滑入沾沾自喜的唯情主义〔emotionalism〕深渊，并建议他们采取较慎重、较有裨益的"受控想象"。这一点是我在《艺术与错觉》最后一章的结尾部分力图阐明的，但不知我的读者中有多少人注意到这一点。我在那儿的一条注释里提到了 T.S.艾略特〔T.S.Eliot〕的一篇文章："批评的新领域"〔The Frontiers of Criticism〕。不过我在那里没有援引原文，现在我把它补上：

> 一首诗中或许有很多东西是可以学的。学者们可以向我解释其中的许多事实，使我不致于产生进一步的误解。但是我相信，一种正确的解释必须同时也是对我在读这首诗时的个人感受的解释。〔1〕

他的观念使我再一次把注意力转向学识〔scholarship〕，而不是科学。学识只关心具体，而不关心一般，这在我看来既是它的长处也是它的短处。它的长处是有可能证明某个具体问题，而这是除数学以外的自然科学中的一般命题所不能做到的。但它为这个长处所付出的代价是其证据的随意性，这我前面已经提到。如果你有能力证明的东西谁也不想知道，这种能力有什么用呢？

我所说的证明，是指可以提供被真正的法庭接受的那种确切证据，或者说侦探小说中的那种确证。这种证明分为许多级，有些证明可能需要相互支持，但是有一些是连最大的怀疑论者也无法摈弃的。学者的工作常常被比作拼板游戏。在这种极其复杂的游戏中，对每一块小板的论证都是必不可少的。纸草文稿学者〔papyrologist〕能够证明，两片文稿的碎片拼起来不仅天衣无缝，而且纸纹也完全对得上。研究中世纪文化的学者能够发现，抄本上撕下来的某一页不仅和抄本上的内容对得上号，而且还在抄本的下一页上留有颜料的痕迹。最近有人用类似的方法推翻了一个大西洋两岸的许多学者所关心的假

---

〔1〕载《论诗歌与诗人》〔On poetry and poets〕，伦敦，1957年，第114页。

设，显示了这种方法的力量。我指的是文兰地图〔Vinland map〕事件。一旦我们看到，该图所用的羊皮纸是从一本装订好了的抄本上撕下来的，而且图上的虫孔和抄本中别的页上的虫孔都对得上号，关于这张地图的其他种种假设也就不攻自破了。

但是正因为这种小块通常是找不到的，所以学者们要完成理解前人留下的残迹的任务，就不得不超越现有的证据，不管这些残迹是考古方面的、美术史方面的、还是文稿方面的。这样看来，我当初拒绝玩猜测黑暗时代美术的游戏，其实是没道理的，因为在这种游戏中有时候可以发现新的小块块，从而导致学术的进步。在重建过去时代的工作中，你能容忍多少自由想象是脾气问题，而不是方法问题。学者得象耐心的修复工作者一样，从我所说过的那些最基本的事实着手工作——我希望这些事实现在已经搞清楚了——细心地用假设和推理，或者说，用受控想象来填补其中的空白。对他来说，科学只是一种帮助建立比较确定的小小领域的手段。这些科学手段包括：碳测量确定日期法〔carbon dating〕，树木学或其它一些可能出现的神奇科学。其他学科(所证明了)的事实他可以不加推究地接受。如果他看见烧焦的痕迹，他不必说，没有空气就不会起火，或者说，被烧焦的这件东西肯定是可燃的。不过，对科学家的这些证据的解释虽然可以不加推究，但对他的想象所能允许的自由程度倒应该作进一步的考察，因为如果没有半点自由我们是无法进行人文科学研究的。即使是在释读证据时我们也得动脑子。在《艺术与错觉》里，我在讲这一问题时说到了"观看者的本分"的问题。没有这种本分，美术作品就只会是一些由颜料覆盖着的空白画布。说到文字陈述，也有一种所谓的字盲〔word-blindness〕，它说明了我们在读原典时也需要进行"观者介入"。

言归正传。现在让我读一段《美国艺术与科学学院的一幢房子》〔*A House for the American Academy of Arts and Sciencse*〕(1979)这本纪念性的小册子中的一段历史记载："美国艺术与科学学院的第一幢房子是约翰·亚当斯〔John Adams〕提议建造的〔图 1〕。1779 年，在哈佛大学哲学馆〔Philosophy Chamber〕举行的一次哈佛社团〔Harvard Corporation〕宴会上，他把建馆的想法告诉了塞缪尔·库珀〔Samuel Cooper〕牧师〔图 2〕。"

我知道，人们将所听到的信息视觉化的能力有高有低，差别极大。上面这段话在我的内省中形成了这样的模糊画面："两

1 约翰·辛格尔顿·科普利：约翰·亚当斯，约 1783 年，波士顿美术博物馆

个十八世纪的绅士在宴会上交谈着，其背景或许是与谈话非常不协调的镶嵌大厅。假设上文中的事实是确凿的，那么，每一个听到这段话的人对于谈话是如何进行的都会有不同的想象。

可以想象有些人可能会对此作进一步的阐述，甚至写成一章历史小说。他们完全可以津津有味地描述当时的场景，客人就坐的秩序或者菜单。但是，他们必须尊重已知的事实。限制他们自由发挥想象力的事实有许多，远不止上面我念的那些。如果他们要想写成象样的历史小说，他们还必须避免时代错误。他们不能让宴会上的这两个人端着香槟酒为新学院干杯，如果象我相信的那样，香槟直到十九世纪才具有庆典声望的话。你们一定注意到了，我说的给主观想象一定范围的自由也

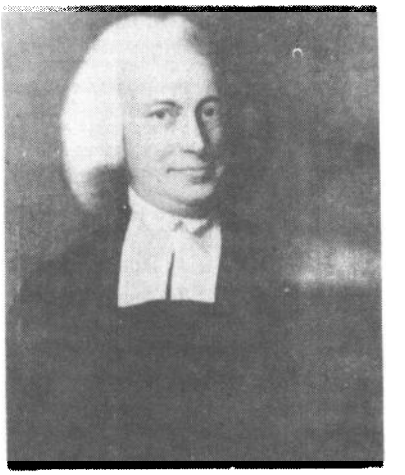
等于是说，我允许一定范围内多种不同的解释的存在。比如在写传记时对某一特定的情境或作品可以有两种或更多的想象性解释，只要这些解释遵守了法则而且没有任何与已知事实相冲突的地方。如果我把自由这一词用于所谓的心理传记上，希望不会引起反对。在我看来，有关已故多时的男人和女人们的无意识冲突的证据是如此之少，因而我们只能期待这些历史作品的作者写出与人们认为可能发生的事情相符合的重现。也许约翰·亚当斯是由于小时候受过心灵创伤，从而产生了一种无意识地要求与人为伴的心理，而这种心理又促使他提出建立这所学校。事实是不是这样，我们永远也无法知道，所以我们只能把想象的自由让给那些真正深入地研究过这一时期历史的人。一个真正的人文科学者，不管他正进行着如何自由的想象，他都能立刻发现并斥责任何一处与史实不合的地方。他会说："桌上的这件银器肯定不是1779年的"或者"约翰·亚当斯不可能用过这个字"。

这么肯定的结论是怎么得来的呢？当然是来源于他对这个时期史料的长期而深入的接触。没有什么能够代替对史料的专心研究。如果这话使人觉得我有点轻看了美术鉴赏家，那么我得补上一句：鉴赏家确实能够象敏感的仪器一样对伪装的赝品作出反应。然而既使这种判断赝品的否定性肯定也需要极其熟悉原作品，而不是原作的照片，就象学者只能根据原始材料而不是第二手材料来充实他们的重造性想象一样。当然，学者们读的材料必须是原文的，而不是翻译的。

我知道，光临此地来对我的观点进行评论的各位尊敬的同行们是不会对这种要求提出异议的。可是，如果我们能在这儿倡议，对那种认为人文科学可能通过翻译来教授的自满想法提出反拔，那也许会是一件好事。

不久以前，人文科学者还是一位懂古典语言的人。我并不是说只有古典语言才是进入我们研究领域的唯一途径。但是，事实上不仅罗马人，而且连但丁、伊拉斯姆斯、米尔顿和牛顿也都用拉丁文写作。所以，拉丁文的死亡很可能导致文化记忆的一个重大损失。

不管怎么说，学习多种语言并不仅仅是因为它们能用于阅读原文材料。如果你从没费神学过一种外语，你就不太可能知道你的母语是怎样工作的。单语文盲〔monoglot illiteracy〕是用来形容只懂一种语言的人的一个确切词。对自然科学家来说，这只是一个不利因素，而在人文科学界，单语文盲简直就没有地位。因为学习一种外语本身就是一种范例，表明你正在



2 约翰·辛格尔顿·科普利：塞缪尔·库珀牧师，1769年，麻省康科德，拉尔夫·埃默森府邸

努力地理解一篇(外语)文章，一首诗，一部音乐作品或一份宗教仪式书中的内容。它使我们能直接看到人类经验的多样化，打消我们的天真想法，认为现实可以通过自然等级和范畴来划分，而我们只要给这些等级或范畴加上一个名称、一个如果我们不认识可以到字典里去查的名称。

是语言给我们经验的变化规定了种种范畴。但是，假如语言所使用的一般概念〔universals〕不具有某种模糊性，也不具有可以被用作比喻的灵活性，它就不可能成为一个通用的交流工具。为了证明这一点我们只需要看看本次会议的日程表。这所学院所拥有的艺术主要是指所谓的实用艺术，如(我念)，"农业、医学、救火车、钢铁制造"。我认为，这次会议的日程表把艺术与人文科学相结合，使"艺术"的意思转向了现代意义上的绘画、诗歌和音乐艺术。

我们这次讲座题目中的词很少是经得起翻译的。"The Life of Mind"在英语中很好懂，可是在我的母语德语里却没有对等的范畴。你只得在 Spirit 和 Intellect 两者中选一个，可是两者都不确切。还有"Focus"你怎么译？这词当然是"火"〔fire〕的意思，这一比喻源于照相机中用于调焦距的火镜〔即凸透镜〕。因为在德语中没有这样的比喻，所以你得拼命在表示凝视、眼睛或视野的词中去找。Blickfeld 也许没有太篡改它的意思，但终究还是个坏词。

我想说的第四点是，从翻译者每天的失败和偶尔的成功中我们致少可以学到两点。第一点是，我们可以并且常常能够理解一个词或一句话但却不能够表达它。我们完全知道法国人说的"esprit"是什么意思，可是我们不能够用自己的话把它表达出来。第二点是从第一点来的，在我看来，这第一点证明解释工作的分界线的重要性。使翻译者伤脑筋但同时又对他有帮助的是，他知道一个字不是什么意思，而真正的解释应该在这些否定的范围内找。

如果这一点得到了承认，那么可以说人文科学有时候干了那种试图表达无法表达的事情的蠢事。我认为这就是人文科学者和批评家之间的微妙界线。批评家好歹得用语言来描述自己的反应，而人文科学者却没必要这么做。我曾建议说，人文科学者可以用语言来消除人们的误解，缩小受控想象的范围。如果他运气好的话，他会发现，这种"收网"使读者对他的课题有了更好的理解，不管这一课题是一篇宗教文章或哲学文章，一首诗、一幅肖像还是一部音乐。人文科学者总是处于乐观和屈从的平衡之间，就象科学家一样。科学家也知道他根本不可能

完全解释清楚一件事，但他相信——如果他是追尚波普尔而不是库恩的理论——他可以在提出较好的解决方案方面取得进步。[1] 如果谁怀疑人文科学上也可能取得进步，那就意味着他忘记人文科学者解释象形文字和楔形文字的功绩。但是，研究这两种文字的学者中没有谁能够宣称这两种文字已经被解释透彻了，我们可以准确地知道古埃及人是如何理解他们刻在坟墓上的各种祷文和符咒了。

但是，如果你承认表达和理解之间是不同的，你就有权力问，除了否定法之外是不是还有别的理解的标准？我恐怕这些标准都是并且必须是主观性的，但仍然是存在的。

我能够想出的最好例子不是来源于人文科学者的工作室，而是来源于演员或音乐家之类的表演艺术家。如果他是一位称职的艺术家，他就应该知道，他的第一个任务就是尊重剧本或乐谱。他要在剧本或乐谱的严格限制下发挥他的想象力，运用正确的变音、正确的轻重变化、正确的速度和正确的发音，使他的表演能够解释每一行字或每一段乐谱的内容。因为我们明天就有幸在这儿听塞金〔Rudolf Serkin〕的表演，所以我不需要过多地阐述我的观点：伟大的表演可以同时既是客观的又是主观的。谁能否认这样一个事实：在同一乐谱或剧本的限制之下，可以产生绝妙的表演和稍差的表演，可以产生极差的表演和有灵感的表演？这就自然地引出了下面一点：在理解作品时可以有一定的自由，但是不能有破格。可以有多种同样真实可信的表演，当然，也可能有更多的明显错误的表演。

但是我认为，我所说的这种理解并不等于演员与作者的思想完全一致。演员、音乐家或人文科学者所理解的并不是莎士比亚或贝多芬在创作时期所想到的——他们当时所想的是什么我们不可能知道，当然也不可能表达出来。音乐家和演员想理解的只是戏剧和小夜曲本身。

然而，听众或观众不也是这样么？——尽管他们的理解是一个较低的水平上的理解。如果我们只听到单个的音符或嘈音，我们就可以说我们没听懂这首乐曲。我想，我们所说的没听懂是指我们无法形成预期，因而不能体验到惊奇或失望。比如，要听懂海顿交响乐中的小步舞曲和三重奏就意味着我们要意识到这两部分之间的对比及其相互间的加强。我们欣赏着从比较粗犷的小步舞曲到缓和的、舞曲式的三重奏之间预期的变

---

〔1〕托马斯·库恩〔Thomas Kuhn〕在后来的一次讨论中也承认了科学进步的可能性。

化。待我们听到作曲家在这一简单的曲式中又引进了新的悦耳的变奏——海顿的作品中起码有三百处这样的变奏——我们会更加被作品的魅力所迷住。在这儿，理解同时也包含着欣赏作曲家的聪明和独创性。或者反过来说，包含着发现使用同一曲式的其它作曲家没有能够做到这一点。海顿的学生贝多芬从中得到灵感，对这两种曲式之间的对比作了新的独创性的发展。

当然，这种激发出来的创造活动是最高形式的理解，但它同样要求作曲家掌握曲式的潜在性。形式产生感情，而不是感情产生形式。

我相信这个例子证明了赫希〔Donald Hirsch〕在《解释的有效性》[1]中一个极其有力的观点，他在该书中强调了文艺形式在解释和理解过程中的重要性。一种形式，或者更一般地说，任何一种传统，都需要所谓的想象性介入〔imaginative participation〕。要想进入它的精神实质，我们先得掌握它的诀窍，就象我们得掌握一种游戏的诀窍一样。

文化或亚文化中的一员从很早的时候起就被引入了这些传统之中并且已无需有意识的努力就可以与这些传统的表现形式步调一致。对于研究远古时代和遥远地区的人文科学者来说，这些传统无疑是一种挑战。但是对于那种"这种挑战无法应付、我们永远被禁锢在自己的语言和视野中"的宣称，我是很感冒的。这种宣称是基于一种错误的假设之上：认为理解是一种要么是全部理解、要么什么都不理解的活动。一些异国的宗教、异国的风俗和异国的风格确实对理解提出了很高的要求，但是在这儿和在别的情况下一样，最重要的是迈出第一步。尽管人文科学者知道自己不可能全部理解，他仍然会很高兴地利用这一次能够突破他的局限，扩展他的想象性移情〔imaginative sympathy〕的机会。如果他运气好的话，他甚至可以把他的学生引出他们的小自我和小世界，并使他们相信，人的心胸确实可以得到开阔。还有什么比这一课更使我们关心的呢？

我相信，记忆官能和想象官能的这一作用可使我回到人文科学的中心问题之一，选题的问题上来。我将以这一点作为我的结束语。科学家作实验和观察，目的是为了验证他所关心的某个假设并对其作细节上的修改。同样，人文科学者也会将一切有关的证据都找出来，以证明他想要提出的某个一般论点。如果他对具体问题感兴趣，那也未偿不可，不过他就不能以自然科学的范例作指导。他也许可以确凿地证明两块坛子的碎片

---

〔1〕*Validity in Interpretations*，纽黑文，1967年。

原本是同一只坛子上的，可如果这只是一只平平常常的坛子，人家就会说："这有什么？"如果人文科学当初没有象自然科学那样忽视价值问题，这种对我们这些人的存在的权力提出疑问的反应就永远也站不住脚，连一分钟也站不住脚。在我看来，对价值的忽视甚至拒绝是使人文科学非人性化的倾向中最危险的一种。

我要说的最后一点是，如果人文科学想要求得自身的生存。它们就必须关心价值。这种关心是人文科学与自然科学的最明显的区别。自然科学将人种〔human species〕——不管是

3 提香　抢劫欧罗巴，1562 年，波士顿，伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳博物馆

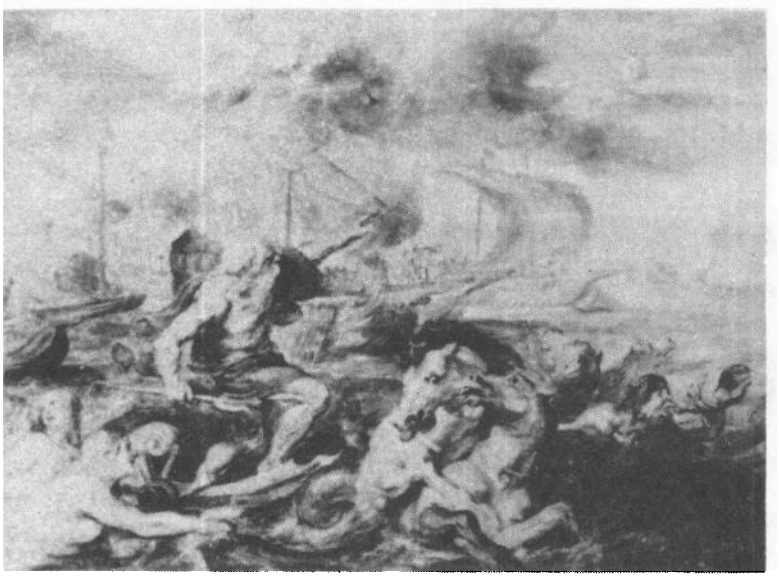
18　图 3 的细部

解剖学、生理学、心理学还是人类学——统统包括在它们的范围之内。如果我没有看错的话，那么自然科学感兴趣的是有机生命或精神生命的一般规律。如果人文科学要忠实自己的使命，那它们就应该告诉我们更多的东西。我们要求它们告诉我们，人类能够成为什么样子。

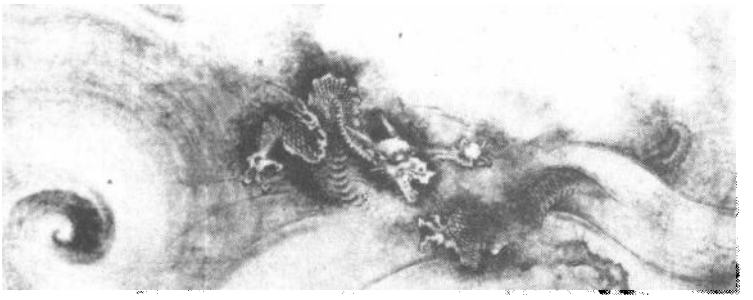
不管怎么说，人类自然要寻求人类成功的极限。假如这种愿望不是如此普遍存在的，人类就不会对体育、对世界记录或别的一些特殊技巧表现出如此强烈的兴趣。不知在坐的有多少人看过中国杂技演员的表演。对我来说，这简直是出神入化。我从没想到过人类竟然能够在如此大的程度上向地球引力法则挑战，达到一种似乎失重的状态而又没有表现出丝毫的紧张。我们这些受地球束缚的人无法仿效他们，所以产生了惊讶感。

当然，艺术和科学上的伟大成就比杂技表演要高一个层次，不过，我举这个例子来说明人的能力所能延伸的范围无非是为了证明，我们应该归还人文科学的惊讶感、崇敬感、还有恐惧感。换句话说，应该归还人文科学的价值感。在我看来，人们常常以科学超然的名义而采取的那种不介入姿态、那种 *nil admirari*〔毫不惊讶〕的态度，破坏了客观性和主观性之间的平衡，而我认为这种平衡是至关重要的。

常用的词语中仍然还留有两个陈旧的术语表示对人类常规



4 彼得·保罗·鲁本斯：尼普顿平息风暴，约 1635 年。麻省坎布里奇，哈佛大学福格艺术博物馆



5 陈容：九龙图卷（局部），1244年，波士顿美术博物馆

的极大偏离，“天才”表示正向的偏离，“魔鬼”表示反向的偏离。也许传统的人文科学过分注重了这两种类型而牺牲了普通的人。当然，我们的历史书太突出了魔鬼、暴君和征服者，而对死在他们手上的那些普通人，那些家园被烧、城市被毁的人，却说得太少。有人对这种历史的偏向提出了反对意见，这确实是件值得欢迎的好事。当然，历史学家得经常向人类学家请教怎样来填补这一显眼的空白。至于科学、文学、艺术和音乐中的天才，我建议他们不要和人文科学者的教诲和思想相离太远。不管人文科学者在做什么研究，这些天才们都足以通过向他提供人类奇迹般能力的表现，来为他建立研究的标准。你们也许还记得，休谟〔David Hume〕曾给了对奇迹的信仰以致命的一击。他很有理由地争辩说，要想证明奇迹是否发生过，我们得先证明报告奇迹的人是否靠得住。不过，艺术大师们创造的奇迹仍然存在于我们中间。你们不需要听别人的报告，我们这儿就有这类奇迹：如波士顿收藏的陈容的《九龙图卷》〔图 5〕、提香那幅藏于加德纳博物馆〔Gardner〕的《抢劫欧罗巴》〔Rape of Europa〕〔图 3〕以及藏于这里福格美术馆〔Fogg〕的鲁本斯名作《尼普顿平息风暴》〔Quas Ego〕〔图 4〕。当然，正因为它们是奇迹，所以它们才不能被我们完全理解。但是，只要我们试图去更好地理解这些奇迹，不管是绘画、音乐、诗歌还是戏曲方面的奇迹，我们就会受益匪浅。根本不用担心分析会破坏经验。它们怎么会呢？连莎士比亚都经过了无数人的评论，可他仍然生存了下来，而且他的魔力不但没被消灭，反而大大增强了。

女士们、先生们，我和莎士比亚唯一的共同点在于：我也懂一点拉丁文和更少的希腊文。如果你们允许的话，我还是想用索福克勒斯在剧本《安提戈涅》中赞扬人类的一句话来结束我的讲话。在该剧中，老人合唱队唱道：有许多东西是奇迹般的、惊人的和令人生畏的，但是，没有什么东西比人更为奇

妙:

Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.

〔世上的奇迹有无数，但人是最奇妙的〕

〔杨思梁译〕

木马沉思录

论艺术形式的根源[1]

"MEDITATIONS ON A HOBBY HORSE OR THE ROOTS OF ARTISTIC FORM, *Aspects of Form, a Symposium on Form in Nature and Art*, edited by Launcelot Law Whyte. London, Lund Humphries, 1951。

这篇论文所讨论的是非常普通的木马。这个木马既非隐喻，也非完全出诸想象，至少比起斯威夫特〔Swift〕为了写沉思录的那个扫帚把来，没有更多的隐喻性和想象性。它通常是心满意足地待在幼儿园的角落里，没有什么美学雄心。的确，它讨厌装腔作势。它满足于扫帚把的身躯和制作拙劣的马头——马头仅仅用来标出木马的前部而且用以套缰绳。我们该怎么称呼它呢？我们是否应该说它是"一匹马的物像"呢？《袖珍牛津英语词典》〔*Pocket Oxford Dictionary*〕的编者很难首肯。他们给物像下的定义是"事物外形的模仿物"，但这里木马显然没有"模仿"马的"外形"。而"外形"可以说更糟糕，它是长久支配着我们美学语言的那个希腊哲学传统的残余，难以捉摸。幸亏在这本词典里还有另一个可能合适的词：*representation*。我们读到，*represent* 可用于下述意义："通过描述，描绘，或想象来唤起，用图表示；把某物的摹状〔likeness〕置于心境或感觉中；

---

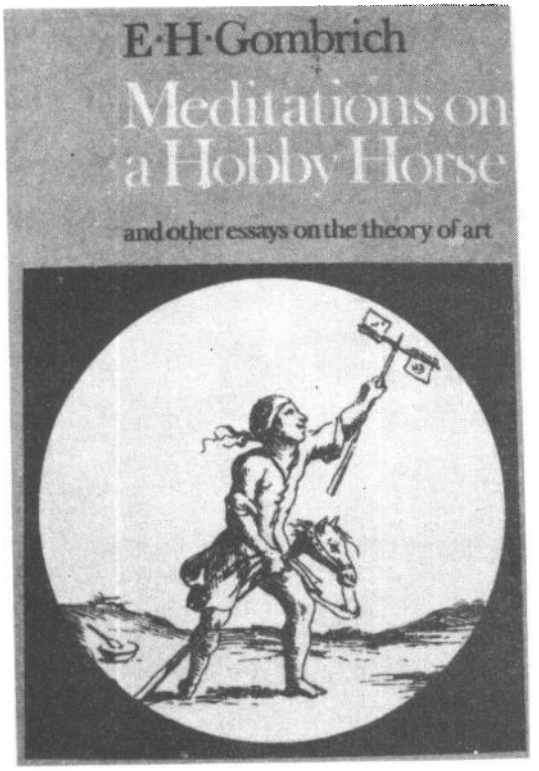
〔1〕本文原名 Meditations on a Hobby Horse, or the Roots of Artistic Form，题目出自斯威夫特的沉思录体散文《扫帚把沉思录》〔*A Meditation upon a Broomstick*〕。它最初收在怀特〔L.L.Whyte〕编辑的《形式面面观》〔*Aspects of Form, A Symposium*〕(London, 1951)。后来成为美学和艺术论文选集中常常选载的著名文章，例如，菲利普森〔M.Philipson〕编辑的《今日美学》〔*Aesthetics Today*〕(Cleveland, 1961)，哈尔〔J.B.Hall〕和乌拉诺夫〔B.Ulanov〕编辑的《现代文化与各种艺术》〔*Modern Culture and the Arts*〕(New York, 1967)，帕帕斯〔G.Pappas〕的《艺术教育的各种概念》〔*Concepts in Art Education*〕(Toronto, 1970)，还被收在迈尔斯〔J.Miles〕编辑的《英语典范文选》〔*Classic Essays in English*〕(Boston, 1961)。作者的同名艺术理论文集曾获 1964 年 W.H.Smith 文学奖。这篇论文可作为《艺术与错觉》〔*Art and Illusion*〕的雏形来读——译注

充当或被用作某物的摹状；代表；当作样品；代替；是某物的替代物。"那么，木马是马的摹真吗？当然不是。是马的替代物吗？对了，是这样。大概这个程式中还包含着我们的眼睛未曾看到的东西。

一

首先让我们骑上木制战马去抗击一批仍旧出没于我们艺术评论语言之中的幽灵。我们甚至发现,它们之中有一个已经侵入了牛津词典。牛津词典对物像〔image〕的定义让人觉得艺术家是"模仿"他面前事物的"外形",而观看者则通过这个"形式"去辨认艺术品的"主题"。这种观点可说是传统的再现〔represention〕观。其推论是：艺术品要么是其所表现的事物的忠实摹本,即一件地地道道的复制品,要么是包含着某种程度的"抽象"之物。我们从书中看到,艺术家把"形式"从他所见到的事物中抽象出来。雕塑家一般是抛开色彩抽象出三维的形式，画家则是抛开第三维抽象出轮廓和色彩。就此而论,据说素描家的线条是一种"抽象的伟绩"，因为线条并不"存在于自然之中"。布朗库西〔Brancusi〕派的现代雕塑家可以受到吹捧,也可以受到谴责,因为他们"把抽象带到了逻辑的极端"。最后，把"纯"形式的创造贴上"抽象艺术"的标签也带有同样的含义。不过，我们只要看看我们的木马,就可以看到这种把抽象作为复杂的智力行为的观念使我们做出了荒谬离奇的事情。杂耍剧场中流传着一个笑话，说一个醉汉经过每一根路灯柱都举帽行礼。我们是不是应该说，酒把他的抽象力提高到这样的程度，以致他现在能从灯柱和人的形象二者中离析出直立这种形式特征了呢？当然，我们的头脑是通过区分而不是通过概括进行活动的,而小孩子在不会区别种类和"形式"时，会长久地把凡属一定大小、有四只脚的东西都叫做"gee-gee"〔马〕。〔1〕

〔1〕在艺术领域中，这种区分而非抽象的过程在奥利弗·温德尔·霍姆斯〔Oliver Wendell Holmes〕的随笔"写作癖"〔Cacoethes Scribendi〕——见《茶室闲谈》〔*Over the Teacups*〕(伦敦：1890年)——中有绝妙的描述："这与我教素描的计划是相同的……一定距离以外的人看上去只是个小黑点。是的，谁都能画小黑点……第一课就是画小点；这也就是在画一英里以外的人。……然后让他走近点……于是小点变成了椭圆的人形。好，让你的学生画一个椭圆。很容易就画出了一个成功的椭圆……就这样，模特儿一步步地向前走近。一个聪明的学生花上十个课时就能画出正确的人物轮廓，模特儿每一次走近五百英尺。"



贡布里希《木马沉思录》一书封面

二

其次，是在艺术中运用共相概念所产生的那个古老问题。学院派的柏拉图理论对它有过经典的阐述。雷诺兹说："历史画画家画一般的人；肖像画画家画个别的人，所以他画的是有缺点的模特儿。"〔1〕这当然是把一种抽象理论应用于一个特殊问题。言外之意是说，肖像画是带有一切缺点和偶然属性的人物"外形"的精确复制品，正如这个人的名字一样，指示着这个个别的人。可是，想"抬高他的风格"的画家，却不顾那些个体特

〔1〕见《艺术讲演集》〔*Discourses on Art*〕（人人丛书版第55页）。我在"象征的图像"〔Icones Symbolicae〕〔载《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》（*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*）第十一卷（1948年）〕中讨论了这一观念的历史背景。我在《艺术通报》〔*The Art Bulletin*〕1949年3月号上发表的评论查尔斯·莫里斯〔Charles Morris〕的著作《符号，语言和行为》〔*Signs, Language, and Behavior*〕（纽约：1946年）一文中，讨论了这种观点中的一些比较专业的方面。用莫里斯的话说，我现在的沉思所讨论的是"图像符号"〔iconic sign〕的现状和起源。

征，而“把形式一般化”。这样的画不再再现一个个别的人，而是再现“人”这个类别或概念，这一论证看起来简单，其实不然，至少它作出了一个不可靠的假定：这类物像必然个个都指示着它自身以外的某物——或者是个体的，或者是类别的。但是，当我们指着一个物像说“这是一个人”时，根本不必隐含着这种意思。严格地说，这样说可能被解释为那物像本身就是“人”类中的一员。这个解释并不象听起来那么牵强。事实上，我们的木马只能接受这种解释，别无其他解释。按照雷诺兹的推理逻辑，木马应该再现马的最一般的观念。但若小孩子把一根棍棒叫做马，显然毫无这种含义。棍棒既不是意味着概念的马的符号，也不是一匹个体的马的肖像。既然能作为马的“替代物”，棍棒就靠其本身的能力成了马，它属于“gee-gee”〔马〕一类。甚至可以有它自己的专有名字。

皮格马利翁在大理石上凿出人像时，并不是首先再现一个“一般化”的人形，而后才逐渐地再现一个个体妇女。因为他在逐步雕凿并使它越来越象活人时，石头并没有变成肖像——即使他用了一个活人模特儿也没有使它成为肖像，何况还未必做到那一步。因此当他的祈祷被神听到并且雕像具有了生命时，她就是该拉特亚〔Galatea〕而不是别的人——不管她是用古风的、理想化的还是自然主义的风格塑造的。事实上，一个东西指示另一个东西这个问题完全不在乎二者有多大差异。巫婆制作对头的一个“一般化”蜡像时，可能有意让她的蜡像指示某个个别的人。接着她念出相应的咒语把二者联系在一起——这和我们在一幅一般性的画下面写上一个说明把两个东西联系起来的做法是一样的。然而，就是那些有名的栩栩如生的复制品，特索氏蜡人馆〔Madame Tussaud's〕的模拟像也需要同样看待，那些贴上标签放在画廊里的画是“大人物的肖像”，而放在楼梯口用来戏弄参观者的人像只不过表现了“一个”侍者，即某一类别中的一员。它站在那儿成了那意料之中的守卫者的“替代物”——但是，它并不是雷诺兹所讲的那种更“一般化”的东西。

三

艺术是“创造”而不是“模仿”，这种观念众所周知。从莱奥纳尔多·达·芬奇时代到克里时代，有各种各样的形式来宣扬这种观念。莱奥纳尔多坚持说画家是“万物的主宰”〔Lord of

all Things〕,〔1〕而克里则要象造化〔Nature〕一样去创造万物。〔2〕但是，当我们离开艺术转向玩具时，这种讲法所蕴涵的神圣的超自然力就消失了。孩子们"制作"火车时，不是用几块木头，就是用铅笔在纸上涂。尽管我们处于附有商品或事件图解的广告和报纸的包围之中，但是我们仍然觉得不把所有的物像都"读解"为它们在指示某种想象的或实际的现实是很难做到的。只有历史学家知道，看皮格马利翁的作品而不将它与自然加以比较有多么困难。但近来我们已经认识到，只要我们认为当时的艺术家"歪曲"了他的母题，或者认为他想让我们在他的作品中看到什么特殊经历的记录，我们就怎样完全误解了原始艺术和埃及艺术。〔3〕在许多情况下，这些物像只是在作为替代物的意义上"再现"了什么。葬入统治者坟墓的陶马或陶俑就是代替活马活人。偶像代替神。它是否表现了具体神的"外形"呢，或者，表现了一类恶魔的"外形"呢，这样问是不恰当的。偶像在崇拜仪礼中用作神的替代物——这是人造的神，就象木马也是人造的马一样；倘若对此深究，便意味着要招来骗局。〔4〕

还有一种误解应该提防。我们常常本能地尝试把"再现"放到另一个层面上，以便维护我们既有的"再现"观念。在我们不能把物像归之于外在世界的母题的时候，我们便把物像认作是艺术家内心世界母题的描绘。很多关于原始艺术和现代艺术的评论（和非评论）著作都暴露出这一观点。但如果把自然主义的描绘观念用于梦幻和幻象〔vision〕——更不用说用于那些无意识的物像——实际上就

---

〔1〕见莱奥纳尔多·达·芬奇的《比较论》〔*Paragone*〕，里希特〔I.A.Richter〕编辑（伦敦：1949年），第51页。

〔2〕见保罗·克里〔Paul Klee〕的《论现代艺术》〔*On Modern Art*〕（伦敦：1948年）。关于deus artifex〔艺术之神〕的观念的历史，参见克里斯〔E.Kris〕和库尔茨〔O.Kurz〕合著的《关于艺术家的传说》〔*Die Legende vom Kunstler*〕（维也纳：1934年）。

〔3〕见格勒内维根-弗兰克福特〔H.A.Groenewegen-Frankfort〕的《停止和运动：论古代近东再现艺术中的空间和时间》〔*Arrest and Movemen:An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*〕伦敦：*1951*年。

〔4〕我在上面提到的"象征的图像"一文中所讨论的问题，也许只有在现实主义的艺术背景中才显得迫切。只有在这个时候寓意的物像，如"正义"必须是住在天堂上的一个正义之神的肖像的观念才得以立脚。

6 伊斯雷尔·凡·梅克尼姆（1503年卒）：做游戏的孩子，版画

是用一堆未经证明的假定来辩论。[1] 木马并不是摹拟我们对马的观念。我们可能会在吸墨薄上乱写乱画出可怕的怪物或有趣的面孔，但它并非象从颜料管里"挤出"那样是来自我们心灵的投射。当然，任何物像在某种程度上总是代表了制作者的意图，但是把它看成是反映某种先存现实的照片，那就误解了整个制像〔image-making〕的过程。

四

我们的替代物可以把我们引向更深一步吗？也许可以，假如我们考虑到它如何成为代用品的话。"第一匹"木马（用十八世纪的话说）可能根本就不是物像，仅是一根棍子罢了。它之所以能够成为一匹马是因为人们可以骑在上面〔图 6〕。*tertium comparationis*，即它们共同的因素，是功能而不是形式。或更确切地说，是形式的一个方面，这个方面能够满足为了行施功能所需的最起码的要求——因为任

〔1〕关于这些误解的历史及其后果，可见我收在本书中（指*Meditations on A Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*一书——译注）的论文"浪漫主义时期的艺术和意象"〔Art and Imagery in the Romantic Period〕。

何可骑之物都可以当作一匹马。如果事情的确如此，那么我们就能越过一个通常认为是闭锁的界限，因为，在这个意义上的“替代物”深入到了人和动物所共有的生物功能方面。猫追赶球时，似乎球是一只老鼠。婴儿吸吮自己的拇指，似乎拇指是乳头。在某种意义上，对猫来说球“再现”老鼠，对婴儿来说拇指“再现”乳头。但这里的“再现”所需要的，除了满足功能的起码要求以外，也无需其他形式相似。球，除了可追逐外，没有任何地方与老鼠有共性。拇指除了可以吸吮外，也没有任何方面与乳头有共性。作为“替代物”它们满足了有机体的某些要求。它们碰巧是能用于打开生物和心理之锁的钥匙，或者说是那种能投入槽缝内使机器运转的假硬币。

在幼儿语言中，还能听出“再现”的心理功能。小孩子会丢开完全自然主义的娃娃，而喜欢某个“可爱”的怪里怪气的“抽象”的模型。他也可能完全排除“形式”的要素，把毯子或鸭绒垫当作自己喜爱的“安慰之物”——当作他给予爱的替代物。如心理分析学家告诉我们的，在以后的生活中，他可能把同样的爱给予值得或不值得给予爱的有生命的替代物。教师可能“替代”了母亲，独裁者、甚至敌人可能会“再现”父亲。在这儿，象征物和被象征物的共同特征同样不是“外形”，而是功能；母亲的象征是可亲可爱的，父亲的无意识意向〔father-imago〕是可畏的，或者视情况而定。

看来象征化这个心理学概念离“再现”这个词在造型艺术中的较为精确的意义似乎太远了。把这些意义都放在一起，能有什么收获呢？可能有：这是因为，只要能抽绎出象征作用的多种功能，任何事情似乎都值得一试。

“艺术的起源”已不再是热门话题。但是木马的起源可能是个值得深思的题材。让我们假定，那位骄傲地骑在木棒上走过地面的人，出于游戏或是玩魔法——有谁总能将这二者区分开来呢？——决定给木棒套上“真的”缰绳，甚至最终还要在它顶端安上两只眼睛，或者加上几根草当作鬃毛。这样我们的发明家就“有了一匹马”。他制作的一匹马。在这个虚构的故事中有两件东西和造型艺术的观念有关。一件是，与有时所认为的相反，这个过程根本不需要涉及信息交流。他可能并不想把他的马给人看。当他骑着木马跑时，木马不过是他驰骋想象力的中心而已——显然对于一个用它“表现”具有生育和威力的马精的部落来说，它

发挥的大抵也是这种功能。[1] 我们能以替代物可能先于画像、创造可能先于信息交流来总结这个"诚然如此的故事"〔Just so Story〕的寓义。如何测试这样一种普遍的理论还有待于今后。倘若能办到，它就可以真正地阐明一些具体的问题。甚至语言的起源这个思辨史上有名的问题，[11] 也可以从这个角度探讨。因为如果我们用另外一种理论把"泼喔"理论〔pow-wow theory〕(即认为语言源于模仿的理论)和"噗噗"理论〔pooh-pooth theory〕(即认为语言源于表现感叹的理论)联系起来，那就会产生可以叫作"呫馍呫馍"的理论〔niam-niam theory〕，这种理论认为原始猎人醒着躺在饥寒的冬夜发出吃东西的声响倒不是为了交流，而是代替吃东西——也许还伴随着试图诱发食物幻象的仪式性的合唱。

五

有一个领域，即动物心理学领域，对形式的"再现"功能的探索近来取得了可观的进展。普林尼以及随后的无数作者，都把画家欺骗了麻雀或马看作是自然主义艺术的最大胜利。这些轶事所暗示的是：人类在观看时，很容易识别画面上画着的一串葡萄，因为对于人类来说识别乃是一种智力行为。但是对于鸟来说，它朝着画面上飞来，则表明产生了十足的"客观"错觉。这种想法貌似有理，但却是错误的。因为连最简单的牛的轮廓似乎也足以成为引来采采蝇的圈套，它好象启动了吸引装置"欺骗"了飞蝇。我们可以说，这粗糙的圈套对于采采蝇是种"有重大意义的"形式——即具有生物意义。看来这种视觉刺激在动物世界里起着重要作用。用变换动物可以对之作出反应的"模造物"形

---

〔1〕这至少是刘易斯·斯彭斯〔Lewis Spence〕在《舞蹈、运动和节奏中的神话和仪式》〔*Myth and Ritual in Dance, Game, and Rhyme*〕(伦敦：1947年)一书中的观点。这也是本·琼森〔Ben Jonson〕笔下的清教徒布西〔Busy〕的观点："你的木马是个偶像：一个可怕而又令人讨厌的偶像；而你这个市场上的伪善者〔Nabuchadnezzar〕把它摘了起来，让孩子们去上当、去崇拜。"《巴托洛缪市集》(*Bartholomew Fair*)，第三幕，第六场。

〔11〕参见吉扎·雷韦斯〔Geza Revesz〕的《语言的起源和发展史》〔*Ursprung und Vorgeschichte der Sprache*〕(伯尔尼：1946年)。

状的手法，就能确定那足以引起一种特定反应的“最低限度物像”〔minimum image〕。[1] 所以当小鸟看见喂养它们的雌鸟靠近巢时，就张开了嘴。然而，当两个一大一小的浅黑色圆形物——它“再现”了最“一般”形式的鸟的头部和身体的剪影——出现时，小鸟也会张开嘴。某些小鱼甚至会受水平放置的两个简单圆点的骗，它们会把那当成鱼妈妈的眼睛，而小鱼已经习惯于躲在鱼妈妈的嘴里避难。由此看来，宙克西斯的名声得依靠其他的艺术成就，而不是他的骗鸟术。

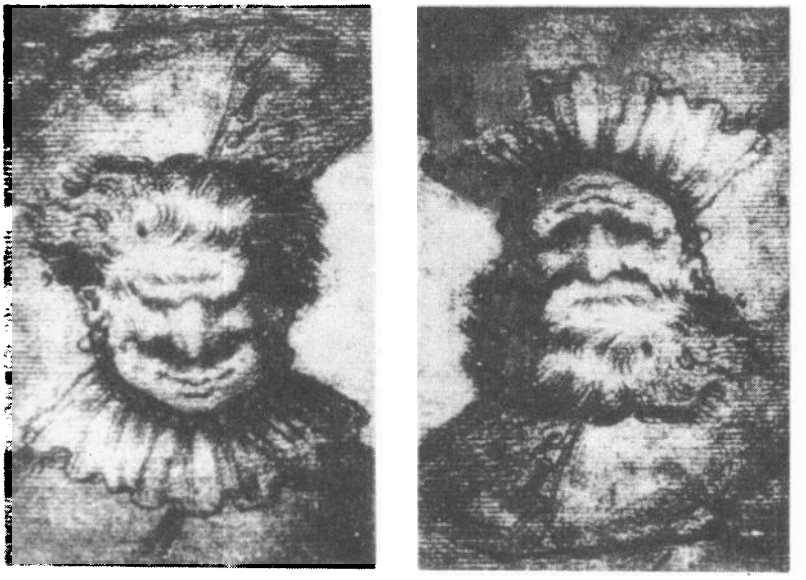
就这种生物学意义而言，“物像”不是模仿物体外形，而是模仿某些特有的或有关的方面。在这方面，似乎将打开广阔的调查研究领域，因为人也不能避免这一类反应。[2] 外出再现可见世界的艺术家，并非面对着一批他试图加以“模仿”的庞杂的中性形式而已。我们的宇宙是有结构的宇宙，它的主要力线仍然由于我们的生物的和心理的需要而弯曲变形，不管它们被文化影响遮盖得多么厉害。我们知道在世界上有某些特有的母题，对它们作出反应简直太容易了。人脸便是其中突出的例子。不论是由于本能还是由于早期训练，我们总是能从纷乱的感觉重围中选择出脸的表现特征，并对它的最微妙的变化作出害怕或高兴的反应。我们整个知觉器官在相貌视觉〔physiognomic vision〕方面有点过于敏感[3]。接受一点最微小的暗示也足以形成一张富有表情的脸，这张脸会带着惊人的热情“看”着我们。在情绪高涨的状态下，在黑暗中或在发热时，这种机制的易于触发可达到病态的程度。我们能把墙纸的图案看成人脸，盘子里放着的三只苹果可能会象凝视着我们的

---

〔1〕参见康拉德·洛伦茨〔Konrad Lorenz〕的“经验的先天形成”〔Die angeborenen Formen moglicher Erfahrung〕，载《动物心理学杂志》〔*Zeitschrift fur Tierpsychologie*〕第五卷（1943年），以及格拉西〔E.Grassi〕和于克斯屈尔〔Th.von Uexküll〕在《论人文科学和自然科学的起源及其分界线》〔*vom Ursprung und von den Grenzen der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften*〕（伯尔尼：1950年）一书中对这些实验的讨论。

〔2〕见上面提到的洛伦茨的论文。我引证他的文章，并不证明我支持他的道德性结论。关于这些较一般的问题，见波普尔〔K.R.Popper〕的《开放社会及其敌人》〔*The Open Society and Its Enemies*〕，特别是该书的第一卷第59页以下及其第268页。

〔3〕见桑德尔〔F.Sander〕在“格式塔心理学的实验结果”，《第十届实验心理学大会报告》〔Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie, *Berichte über den 10.Kongress für Experimentelle Psychologie*〕（耶拿：1928年）第47页的说明，在表现两点之间距离的实验中，如果这两点是孤立的，则其距离的变化较难预测，如果它们是代表图式化的脸上的两只眼睛，并有外貌上的意义，则其变化就容易预测。



7 G.M.米泰利（1634–1718年）：两面脸。素描

两只眼睛和一个丑鼻子。要“制作”一张脸就是那么容易，只要两个点加一道就够了，不管它们的几何图型与真脸的“外形”有多大差异，这有什么奇怪的呢？在能说明这一点的实验之中，不妨以众所周知的“两面脸”〔reversibe face〕这个图形笑料作模特儿〔图7〕。它说明了一组可被当作相貌来读解的形状是怎样优先被看作相貌，而不是其他任何东西。朝上的一边变成了令人信服的脸，颠倒过来的那边被离析为一些混杂的形状，当作了一种奇怪的头饰。[1] 在这一类成功的画中，要同时看到两面脸确实需要费力气，也许永远也不会完全成功。我们的自动反应胜过我们的智力意识。

从以上讨论的有关生物学例子的观点来看，在这种观察中没有什么可以使人惊奇的东西。我们可以大胆猜测，这种自动的识别依赖于相似之处以及生物关联这两个因素，而且在某种程度上这两者可能成反比。一个物体越跟我们有生物关联，我们就越能敏于识别这个物体——因此我们判别它在形式上对应与否的标准就越宽。在充满色情的气氛中，即使是稍稍暗示一下，只要与性功能在形式上有相似之处，就会引起欲望的反应。弗洛伊德所探索的梦的象征也正是如此。饥饿者会敏于发现实物——他审视世界，寻找食物，一丁点儿迹象也不放过。饥饿者甚至会把食物的形象投射到各种不相干的物体上——就

〔1〕劳伦斯·惠斯勒〔Laurence Whistler〕的《嗬！雷克斯·惠斯勒的素描》〔*Oho! The Drawings of Rex Whistler*〕（伦敦：1946年）中收集了大量的这类素描。

象卓别林在《淘金热》〔*Gold Rush*〕中所表演的那样，他的高大同伴在他面前突然成了一只小雏鸡。是否就是这样的经验刺激了我们那些发出"啃馍啃馍"声音的猎人，使他们在黑暗的洞壁上的纹路和不规则的形状上看到了他们渴望已久的猎物呢？也许他们是在神秘的岩石深处逐渐获得了这种体验，就象莱奥纳尔多找出败壁残墙以助成他的视觉幻想一样。是否他们最后想到了用有色泥土去填满这种"可读解"的轮廓——至少让身边有"可刺戳的"东西，而这种东西又能以某种魔法的方式"再现"可吃的东西呢？还没有方法来检验这样一种理论。但是，如果洞穴艺术家确实常常"利用"岩石的自然形状，〔1〕他们的作品又具有"非常生动的"特点，〔2〕那么这至少不会和我们的想象矛盾。至于洞穴中那种伟大的自然主义绘画，它可能终归是一朵很晚很晚才出现的花，可能相当于我们后来才出现的经过演化的自然主义的木马。

六

要把棍棒变成我们的木马，这就需要两个条件；第一，它的形状正好可被人骑；第二，可能是决定性的一点，即有必要去"骑"。幸运的是，不必努力想象就能理解木马是怎样成为这么一个欲望和兴趣的焦点的。因为我们的语言中还有过去封建时代铸造的隐喻，把骑士风度说成是象马一样。在这种背景里表现马的棍子，到了另一种场合就成了别的东西的替代物。它可能成了宝剑、权杖，或者——在礼拜祖先的场合——代表已故族长的神物。如果把这视为"抽象"，那么在一个形体上集中这么多意义就很难理解。但是把这视为多种意义的心理"投射"，就较易领悟了。不同的人们对同一形式的各种读解告诉我们更多的是有关读解者的情况，而不是关于那些形式的情况，根据这个假设，毕竟已经建立了一整套诊断技术。在艺术领域里，我们已经看到，许多邻接的美洲印第安人部落所喜爱的同一种三角形，却有不同的意义，这些意义反映出那些部落

〔1〕见吕凯〔G.H.Luquet〕的《化石人的艺术和宗教》〔*The Art and Religion of Fossil Man*〕（伦敦：1930年）第141页以下。

〔2〕见斯尼杰德〔G.A.S.Snijder〕《克里特岛艺术》〔*Kretische Kunst*〕（柏林：1936年）第68页以下。

的一些主要的偏见。[1] 对于研究风格的学者来说，一种基本形式可用来再现各种物体，这一发现也许还是很有意义的。因为，把现实主义绘画看成是已经有意识地进行了"风格化"的观念看来还难以为人接受，但是，对立的观念，即把若干不同的再现之作看成是由不多的单纯形状作为艺术语汇来构成的这种观念，却非常适合我们知道的原始艺术。

七

一旦我们习惯于把"再现"看作是植根于心理倾向上的双向的事情，我们就能够纯化一个概念，业已证明，这个概念对艺术史家是不可缺少的，然而还很不理想：这就是"概念性物像"〔conceptual image〕的观念。这个观念指的是再现的方式，儿童作的画、形形色色的原始艺术和原始派艺术多少都在运用这种方式。人们经常谈到，这种类型的意象〔imagery〕与任何视觉体验相比都大相迳庭。[2] 对于这一点，一般采用的解释是：孩子（或原始人）并没有画出他们所"看"的东西。而是画出他们所"知"的东西。根据这个观念，孩子们通常画的小人实际上是用图画来举例他们所记得的那些人类特征。[3] 它表现了孩子们对人的幼稚的"概念"内容。但一谈到"知识"或"理智的现实主义"（如法国人那样[4]），就把我们带到了"抽象"谬论的危险边缘。因此，我们还是回到我们的木马上来。说木马是由构成马这一"概念"的那些特征组成，或者说它反映了所见到的马的一种记忆物像，这种说法是否完全正确呢？不正确——因为这样讲忽略了一个因素：棍棒。如果我们牢记，"再现"起源于用特定的材料创造替代物，我们便有了比较可靠的根据。

---

〔1〕见弗朗兹·博厄斯〔Franz Boas〕的《原始艺术》〔*Primitive Art*〕（奥斯陆：1927年）第118—128页。

〔2〕例如，勒维〔E.Loewy〕的《早期希腊艺术对自然的描绘》〔*The Rendering of Natuer in Early Greek Art*〕（伦敦：1907年），舍费尔〔H.Schaefer〕的《论埃及艺术》〔*Von aegyptischer Kunst*〕（莱比锡：1930年），和弗沃恩〔Verworn〕先生的《观念造型的艺术》〔*Ideoplastische Kunst*〕（耶拿：1914年）。

〔3〕见卡尔·比勒〔Karl Bühler〕的《儿童智力的发展》〔*The Mental Development of the Child*〕（伦敦：1930年）第113—117页，该书强调了艺术与语言技能的联系。阿恩海姆〔R.Arnheim〕在《心理学评论》〔*Psychological Review*〕1947年第56卷上发表"知觉的抽象与艺术"〔Perceptual Abstraction and Art〕对这一观点进行了批评。

〔4〕见G.H.吕凯的《原始艺术》〔*L' Art Primitif*〕（巴黎：1930年）。

想骑马的愿望越强烈，表现马的特征可能就越少。不过到一定阶段马必须要有眼睛——不然马怎么看东西呢？于是，在最原始的水平上，概念性物像可能就是我们所说的那种最低限度物像，即，使形象适应心理之锁的最低限度，而钥匙的形式既取决于制作它的材料又取决于锁。不过，把历史上的各种风格所曾运用过的"概念性物像"与这种出于心理根据的最低限度物像等同起来就要犯严重的错误。因为情况恰恰相反。人们有这样一种印象：人总是感觉到这些图式的存在，但是，在利用它们的同时又以同样的努力去规避它们。[1] 我们必须考虑到，一种"风格"有可能是一套产生于情结张力〔complex tensions〕的程式。人造的物像必须是完整的。墓穴中的奴仆须有双手双脚，但艺术家又不可把它制作得酷似真人。制像危险重重。不恰当的一笔就会使严厉的脸部面具显出可恶的横目睨视。只有严守程式，才能避开这种危险。因而，原始艺术似乎经常停留在呆板和神秘之间的狭窄岩礁上。如果木马变得太栩栩如生，它可能就会独自飞驰而去了。[2]

八

原始艺术与"自然主义的"或"错觉主义的"艺术之间的差别很容易被夸张。[3] 所有的艺术都是"制像"，而所有的制像都植根于替代物的创造。甚至"错觉主义"的艺术家也必须从人造的东西即程式化的"概念性"物像入手。尽管这看来也许奇怪，可是他无法迳直地"模仿一个物体的外形"，除非他首先学会了怎样去构造那样一个形式。否则，就无需那么多讲"怎样画人物"或"怎样画船"的书。沃尔夫林曾经说过，一切绘画得益于

〔1〕埃伦茨威格〔A.Ehrenzwig〕在《艺术的视觉和听觉的心理分析》〔*Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*〕（伦敦：1953年）第22—70页上强调避免（性象征）的观念。

〔2〕上文提到的E.克里斯和O.库尔茨收集的一些传说反映了这种久已存在着的担忧：据说中国画家画龙从不点睛，否则它就会飞去。

〔3〕德国的艺术史界时兴在研究中使用成对的概念，如李格尔〔Riegl〕的触觉—视觉，科伦〔Coellen〕的并列—从属，沃林格〔Worringer〕的抽象—移情，德沃夏克〔Dvorak〕的理想主义—自然主义，弗沃恩的生理造型—观念造型，以及沃尔夫林〔Wölfflin〕的多样—统一，这几对概念都可以用"概念的"艺术和"很少具有概念的"艺术来表述。这种对立法的启发性，其价值不容置疑，但是，却引出了一种虚假的二分法。我在《艺术的故事》〔*The Story of Art*〕（伦敦：1950年）中试图强调传统的延续性和概念性图象的持久性作用。

8 运动员。希腊瓶画，公元前五世纪

9 乔托：向牧羊人报喜，局部。湿壁画，竞技场小教堂，约 1306 年

其他绘画的比得益于自然的要多。[1] 这一点对于研究绘画传统的学者来说是熟知的，但它的心理含义却仍然没有得到足够的理解。其原因或者是，与许多艺术家所期望的相反，他们那双应该重新看世界的"纯真之眼"根本没有看见世界。形色杂混的令人难受的冲击刺痛了"纯真之眼"。[2] 从这个意义上说，用一些基本形状作为惯用语汇，这仍然是艺术家的一个不可或缺的出发点，一个组织结构的焦点。

那么，我们应该怎样解释艺术史上那巨大分界呢？它贯串整个艺术史，从"概念性"艺术的广阔海洋中划分出了寥寥几个错觉主义风格的小岛，如希腊、中国以及文艺复兴。

无疑，二者的一个差别在于功能的变化。把物像看作我们现代词义上的"再现"，这种观念的形成就可说隐含着那种功能的变化。一个物像的存在无须本身有什么独特之处，它可以指示它以外的某种东西，从而成为视觉经验的记录，而不是替代物的创造；一旦我们对此有了大体上的理解，就可以泰然无事

---

〔1〕见H.沃尔夫林的《艺术史的基本概念》〔*Principles of Art History*〕（纽约：1932 年）。

〔2〕布伦斯维克〔E.Brunswik〕在《感觉与客观世界》〔*Wahrnehmung und Gegenstandswelt*〕（维也纳：1934 年）中详细地讨论了一种被动的知觉观念的谬误之处。把菲德勒〔K.Fiedler〕的著作用在艺术上包含着很多有价值的东西；也可参阅A.埃伦茨威格的书中〔上文述及〕对这一问题所作的极端而又富于挑战性的表述。

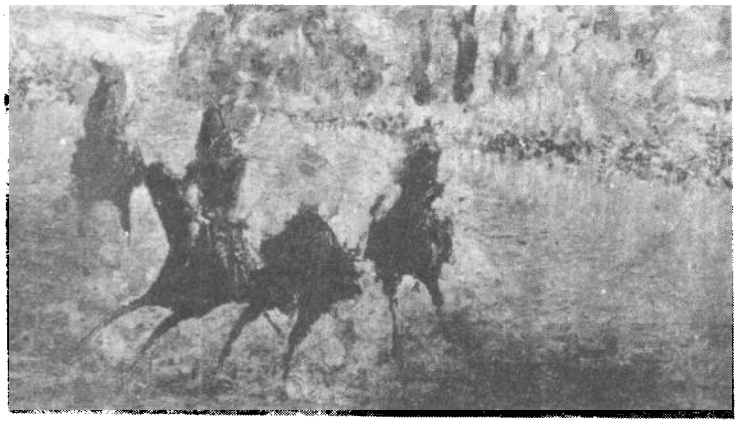
地逾越那些原始艺术的基本规则。当属于概念性风格的那种基本要素的完整性不再需要时，也就用不着防范古风艺术概念所反对的那种随意性了。希腊花瓶上一个人像，也不再需要完整地看到一只手和一只脚〔图 8〕，我们知道这是一个迹象，意味着仅仅记录艺术家看见的或可能看见的东西。我们也作好了充分的合作准备，用我们的想象去补充实际母题所确实具有的东西。画面暗示着画面上未曾实际画出的东西，这一观念的全部含义一旦被接受——当然不是一蹴而就的——就会迫使我们对它发挥想象。我们会赋于它的形状周围以"空间"，这也就是说我们理解它唤起的三维现实，理解人会动，甚至理解暂时被挡住的外观"就在那里"。〔1〕当中世纪艺术从叙事性的概念化象征主义——那象征主义中凝结着古典艺术的公式——破围而出时，乔托对从背面看到的形象作了独特的利用，这种形象迫使我们想象它的另外一面，从而激发了我们的"空间"想象〔图 9〕。

这样,图画作为画外的客观事物的再现的观念使我们得出一个有趣的悖论。一方面它强迫我们把画中显示出的每个人物、每个事物看成它所"意指"的想象的现实。只有当图画能让我们推断出画面上每个物体的"外形",而且推断出它相对的大小和位置,这种心理作用才能够实现。这就把我们引向"空间合理化",对此我们称之为科学透视法。通过这种方法,画面成了一个窗口,通过这个窗口我们看到了艺术家在那里为我们创造的一个想象的世界,于是,至少在理论上,人们就使用几何射影原理来处理绘画。〔2〕

这种情况的悖论是：一旦整幅画被看作是现实一角的再现,就创造出了一种新的环境,在这种环境中,概念性物像起着不同的作用。因为,上文"窗户"观念的第一个后果就是,我们不能设想画板上的哪一块地方没有"意义",不再现某种东西。所以,空白自然就表示光、空气及氛围,那模糊的形体可以解释为被空气笼罩的状态。正是因为在由这种组织框架的程式所确定的再现的环境中人们相信上述解释,才使印象主义的方法有可能发展起来。那

〔1〕在普林尼〔Pliny〕的《博物史》〔*Natural History*〕第35卷第67节上有一段关于画家巴尔拉修〔Parrhasius〕的行文暧昧的文字："绘画上可以达到的最高级的微妙就是找出轮廓……轮廓应该看上去迂回折叠，把物体包围起来，这样就能使人确信后面的部分，就能明确地暗示出被掩盖的部分。"

〔2〕参见潘诺夫斯基〔E.Panofsky〕的"惠更斯抄本和莱奥纳尔多·达·芬奇的艺术理论"〔The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory〕，载《瓦尔堡研究院研究丛书》〔*Studies of the Warburg Institute*〕第十三卷（伦敦：1940 年）第 90 页以下。

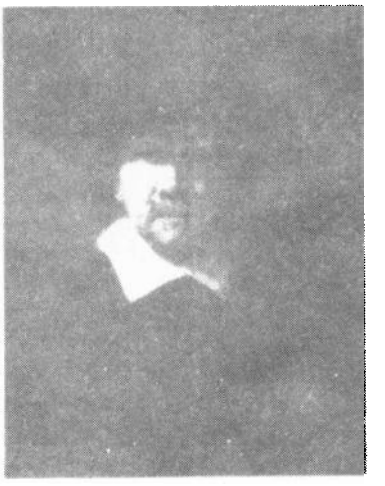


10 马内：隆尚的赛马会，1872 年。巴黎，迪朗—吕埃尔先生藏

些尽量使自身避开概念性知识的艺术家,那些有意识地充当他们自己作品的观看者、并且通过后退观看把他们创造的物像跟他们的印象不停地匹配和比较的艺术家,他们只能把一部分创作任务转移给观看者以此实现他们的目标。因为,如果画家命令我们向后退,看着印象主义风景画上的色块"一跃而活",那难道还有什么别的意思吗？那就意味着画家相信我们有所准备,在他的指导下，领悟他的暗示,读解画面脉胳,并且唤起我们的概念性物像。马内画上的斑点表示马,这与我们的木马一样都不是外形的模仿〔图 10〕。然而,马内能如此聪明地把它处理好,以至在我们心中唤起了马的物像——当然,这还要我们肯于配合。

这里或许还有另外一个领域可以单独探索。因为那些在制像过程最初阶段起过作用的"特殊"事物，重现在——正如所期望的那样——物像读解过程的最初阶段。由画面脉胳表明但却又被隐去的特征越不可或缺，似乎这个过程开始得就越强烈。这种"暗示性遮掩"〔suggestive veiling〕的方法的最低层次习见于色情艺术。当然，这不是就它的皮格马利翁阶段而言，而是就它的错觉主义的一些应用而言。这种对明显的生物学刺激的简单运用，也还有可与其相比的例子，例如人脸的再现。莱奥纳尔多在逼真的表情方面所取得的最大成就，正是由于他把那些含有表情的面孔特征弄模糊了，这就迫使我们去完成他的创作过程。伦勃朗敢于在他最动人的肖像中把眼睛安排在阴暗处〔图 11〕，因为这会激发我们去为它们补充点什么。[1] 那

11 伦勃朗：肖像，1666 年



〔1〕参见施洛塞尔〔J.v.Schlosser〕的"肖像艺术的语言"〔Gesprach von der Bildniskunst〕，载《序曲》〔*Praludien*〕（维也纳：1927 年），碰巧的是，木马也在该书中露面。

具有"唤起性的"物像，就象它的"概念性的"对应物一样，应在更广阔的心理背景上进行研究。

九

我们的木马不是艺术。充其量它也不过是想引起图像学〔iconology〕的注意，图像学这个刚出现的研究学科跟艺术批评的关系就相当于语言学跟文学批评的关系。但是，现代艺术难道没有对原始的物像、对形式的"创造"、以及对根深蒂固的心理力量的利用进行实验吗？它实验过。但不管制作者的怀旧愿望如何，这些形式决不可能跟它们的原始模型具有同样的意义。因为我们称为"艺术"的那个奇怪的领域象个镜子厅，或象座低声廊。每一个形式都能唤起一千种记忆和后像〔after image〕。一个物像一作为艺术出现，一种新的参考框架就会随之而被创造出来，它想摆脱也摆脱不了。它必然成为惯例〔institution〕的一部分，就象幼儿园里的玩具那样。如果——正如我们可能想象的那样——一位毕卡索从陶器转向木马，并且把这些出自怪念头的产物送去展览，我们可能把它们理解为一些示范，一些讽刺的象征之物，理解为对于粗陋事物信仰的表白，或理解为是自嘲——不过，即便是当代最伟大的艺术家也有一件事必定无法做到：他不可能使木马对我们的含义与对它的第一位创造者的含义一样。那条路被拿着火剑的天使挡住了。

〔范景中译，杨成凯校〕

心理分析与艺术史[1]

PSYCHO-ANALYSIS AND THE HISTORY OF ART. The Ernest Jones Lecture for 1953. *The International Journal of Psycho-Analysis*, xxxv, 4, 1954. Republished in *Freud and the Twentieth Century*, edited by Benjamin Nelson, Meridian Books, New York, 1957, and Allen and Unwin, London, 1958。

当我应邀主讲今年的欧内斯特·琼斯〔Ernest Jones〕讲座时，我自然象往常被邀请时一样，觉得又惊慌又骄傲;惊慌是因为我想到我只是这个领域的入侵者，现在居然要向一群专家演讲，而且这群听众惯于用"第三只耳朵"听讲;骄傲的是这使我能够向一位伟大科学家和学者公开表示敬意。尤其使我高兴的是，今年欧内斯特·琼斯写出了《弗洛伊德的生平》〔*Life of Sigmund Freud*〕这本激动人心的书，因而成了一位史学家和传记家，从而加深了我们对他的感激之情。不过，当我接受邀请时我却不知道欧内斯特·琼斯是我本人的领域——艺术史中一位危险的竞争者，这话也许会使你们和他本人觉得惊讶。我曾经想用区区 450 页来讲述整个艺术的故事。[2] 当我发现，欧内斯特·琼斯也许在无意之中仅用半页就完成了这一功绩，你们想想我是多么无地自容！我应该向你们宣读对手的这段话，因为在这次讲座中我将不止一次回到这段话，它出自欧内斯特·琼斯的经典论文"象征符号的理论"〔The Theory of Symbolism〕[3] 的开头部分:

"如果从最广泛的意义上来理解'象征符号'"——他写道

〔1〕1953年11月在英国心理分析学会〔British Psycho-Analytical Society〕作的欧内斯特·琼斯讲座。

〔2〕指作者的《艺术的故事》〔*The Story of Art*〕一译注。

〔3〕重载于《心理分析论文集》〔*Papers in Psycho-Aanlysis*〕，第五版（伦敦：贝利尔、廷德尔和考克斯，1948 年）87 页起。

——"那么这个题目几乎包括了文明发展的全过程。因为假如这不是一个永不停止的进化替换，一种观念、兴趣、能力或倾向对另一种的不停取代，还能是什么呢？人类思想的进步，从遗传学上说，并不象一般人认为的那样，仅仅包括一系列从外部注入的增长，而是包括下面两个过程：一方面是从对较早期的、较简单和较原始观念的兴趣和理解向较难、较复杂观念的兴趣和理解的延伸或转化，这些较难和较复杂的观念从某种意义上说是早期观念的延续和象征。另一方面又是先前各种象征的不断揭露。思想的进步使我们认识到：这些象征符号虽然以前被认为是真理本身，可实际上它们不过是真理的各个方面或各种再现，是我们的大脑——不管是由于感情原因还是智力原因——在当时仅能够想出的而已。比如，人们得去思考宗教或科学的发展"——琼斯博士最后说——"才能理解这一描述的真理。"

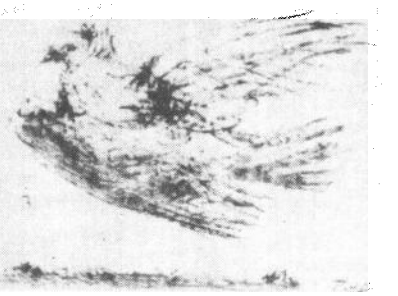
你们看，我险些儿就没事可做了。琼斯博士说"比如，……宗教或科学的发展"——留下"艺术"让我来补上。但是，心理分析并不相信这类偶然事件，所以这篇写于1916年的文章没提"艺术"，也许并非纯属偶然，因为当时尚属心理分析的萌芽时期，艺术中最吸引人的方面并不是被这段文字极好地概括了的再现模式的历史进展，而是艺术的表现意义。在大多数心理分析性的艺术讨论中，人们最感兴趣的是艺术品与梦的类比。不可否认，这种方法在文学领域比在绘画领域的收益更大。戈雅〔Goya〕、布莱克〔Blake〕或福塞利〔Fuseli〕的一些作品的确象梦一样[1]，但是，如果你们在脑子里跟着我到国家美术馆作一次快速旅行，看一看那些圣母像、风景画、静物画和肖像画，你们就会认识到，在过去的许多作品中，甚至在一些伟大杰作中，传统的惯例成分常常高于个人成分。当然，假如我有意否认个人的决定因素必然永远存在，而且确实一直存在着，我就不会到这儿来了。我不会否认，如果你分析了霍贝马〔Hobbema〕的作品，你也许已经发现为什么他更喜欢利用雷伊斯达尔〔Ruysdael〕的磨坊而不是科宁克〔Koninck〕的全景画，为什么沃费曼〔Wouverman〕喜欢画白马，而保罗斯·波特〔Paulus Potter〕则更喜欢画牛群。

可是，这种偏爱真的那么重要吗？这个问题初看起来似乎

〔1〕我在"浪漫主义时期的艺术和意象"〔Art and Imagery in the Romantic Period〕中讨论了这种梦幻风格（运用于讽刺上）的一个方面。

离经叛道，然而，心理分析与艺术史的全部关系都基于对这个问题的回答，因为不管我们史学家怎么努力，我们总不能让死者回生重新躺在床上。大家都知道，在心理分析疗法中，医生与病人会面是任何东西都无法取代的。因此，我们在一根由零星信息组成的脆弱绳索上踮着脚走过许多世纪的断层时，我们的努力最多只不过是一种智力游戏，尽管这种游戏的表演就象弗洛伊德的《莱奥纳尔多》[1]一样令人眼花缭乱。我们史学家随时可以向你证明，你需要的信息不可能得到，而你可以反驳说，没有这些基本的信息，史学家最好还是卷铺盖回老家。所以我得重复这样一个问题：知道一件艺术品对艺术家意味着什么是否果真如此重要？很明显，它在一个假设上是重要的，但仅仅在这一个假设上：这幅画的私下或个人心理意义是唯一真实的意义——这画向观者传达的，如果不是向他的意识心理，至少是向他的无意识心理所传达的，也是这种意义。我知道，许多论现代艺术的文章都以这种假设为基础[2]。但我怀疑这是不是一种健康的分析理论。我想在座的各位肯定知道弗洛伊德写给安德烈·布雷东〔Andre Breton〕的那封信。当这位超现实主义的领袖请弗洛伊德为一本有关梦的文集撰稿时，弗洛伊德回信说"仅仅是梦的收集而没有做梦者的联想，也不知道梦幻产生的环境，这样的集子什么也不能告诉我，而且我很难想象它能告诉谁什么东西。"[3]如果艺术品具有"被分享的梦"的特征，那么就很有必要确切说明是什么东西被分享了。这就是我要大家注意的问题。

为了避免空泛的讨论，我想把这个问题提得尽量具体些。请大家看毕卡索这幅最广为人知，至少在世界的另一边广为人知的画：他那幅所谓的"和平鸽"〔图 12〕。这幅画的公开社会意义或公众意义是很明显的。鸽子是一种古老的传统的和平的象征，因为人们确信它是一种极温顺的鸟。康拉德·洛伦茨〔Konrad Lorenz〕却告诉我们，鸽子是最残暴的攻击性鸟



12 毕卡索：和平鸽，石版画，1950年

〔1〕G.富马加利〔Giuseppina Fumagalli〕，《莱奥纳尔多的性爱》〔Eros di Leonardo〕（米兰：加尔赞提，1952年）。该书的浪漫笔调和倾向（旨在为莱奥纳尔多的性爱正常状态辩护）不应该使我们忽视这样一个事实：该作者对弗洛伊德的数据的批评（基本上得之于玛丽·赫茨菲尔德〔Marie Herzfeld〕的研究）从哲学上说应该是正确的。

〔2〕从不同的角度对这种观点的批判，见G.博厄斯〔G.Boas〕的"杜威美学中的交流""Communication in Dewey's Aesthetics"，载《美学与艺术批评杂志》〔Journal of Aesthetics and Art Criticism〕1953年12月。

〔3〕关于这封信的影印本〔facsimile〕见《改革》〔*Transformation*〕1951年I期。同时发表的英译文几乎没有传达出弗洛伊德复信的魅力和力量。

类，他这样做也许不无意义。而心理分析学家可能想透过这种表面意义探讨一下，另外还有一些什么特征使鸽子成功地变成了和平的象征符号。欧内斯特·琼斯在一个不同的场合讨论了这样一些特征：这些特征导致鸽子成了男性生殖器的象征符号。[1] 也许这种意义确实在增强着毕卡索这幅画的招贴魅力。不过，即便不是毕卡索，而是一位蹩脚画匠画了这幅画，那也一样。

我们碰巧能够猜出一点这幅鸽子对毕卡索的个人意义。他的朋友和伙伴萨瓦特斯〔Sabartes〕记载了毕卡索那段以父亲画的鸽子为中心的童年中发生的几件事，因为萨瓦特斯生活在一个由于受心理分析的影响而注重童年记忆的时代。毕卡索的父亲唐·佩帕·鲁伊斯〔Don Pepe Ruiz〕是位画家，而且是马约卡〔Majorca〕地方博物馆的管理员，他曾经画过一些描绘鸽棚的沙龙画，这些画后来一直为毕卡索所夸耀。鲁伊斯是根据剥制的标本画出这些鸽子的，他还把这些标本带到办公室和家里去。毕卡索还记得，当他一个人在学校时，他心里非常害怕，他说他常依偎着父亲并把父亲的手杖、画笔和他的大部分剥制鸽子藏起来，用它们做人质，以确信他父亲会来接他。我几乎用不着向在座的各位进一步解释毕卡索父亲这些作画工具的象征意义。我想，把这种极度害怕失去父亲的感觉想象成一种明显的俄狄浦斯愿望，大家也许不会觉得牵强。你们会说，难怪幼小的毕卡索热切地帮着父亲画鸽子，并且在一份儿童报纸上为这些鸽子作广告（这份报纸碰巧现在还能找到），难怪他的自居作用〔identification〕使他成为一位绘画神童，并在十二岁那年获得了一次学术活动的奖。更难怪这孩子长大后在签名时把父亲的姓鲁伊斯去掉，而改姓母亲的姓毕卡索，并随后把父亲的学院派标准从他自己身上以及整个世界上清除干净。故事至此总还完整[2]，可是美学问题仍未得到回答。《和平鸽》中的这层个人意义真的明显地呈现在你面前吗？假如不是萨瓦特斯偶然施惠予我们这个生动的故事，我们能从这幅招贴画中看出这层意思吗？老实说，我认为不太可能。尽管这鸽子对毕卡索来说一定充满着意义和记忆，尽管他一定象父

---

〔1〕见："听说中的圣母概念"〔The Madonna's Conception through the Ear〕，《运用心理分析学文集》〔伦敦，霍格思出版社，1951 年；第二卷，326 页起。〕

〔2〕丹尼尔·施奈德〔Daniel Schneider〕的《心理分析家与艺术家》〔*The Psychoanalyst and the Artist*〕（纽约，1950 年），113 页起和 208 页起从略微不同的角度分析了这一材料。

亲一样，愉快地享受了这次画鸽的机会，（这只鸽子后来飞遍了半个地球），但是我没有找到任何迹象证明，这种个人意义在这幅画中上得到了反映和传达。

当然，在艺术领域中心理分析法可以极大地帮助我们解开"艺术作为交流工具"这一理论所产生的纠结。如果"作品的个人或无意识意义会自动地传达给观者的无意识心理"的观点不仅仅是对心理分析理论的一种误解，那么，要检验这个问题就容易了。大家只要将某些病人对同一作品的不同反应进行比较就可以进行分析。如果运气好，艺术家本人也参加分析，那就更好了，不过这并非必要条件。因为，如果无意识交流的理论是对的，那它只要通过接受者就能够得到检验——只要他们的报告证实，存在着一种主题共有意义〔inter-subjective meaning〕比如一种可以用一个标准答案来释译的密码。

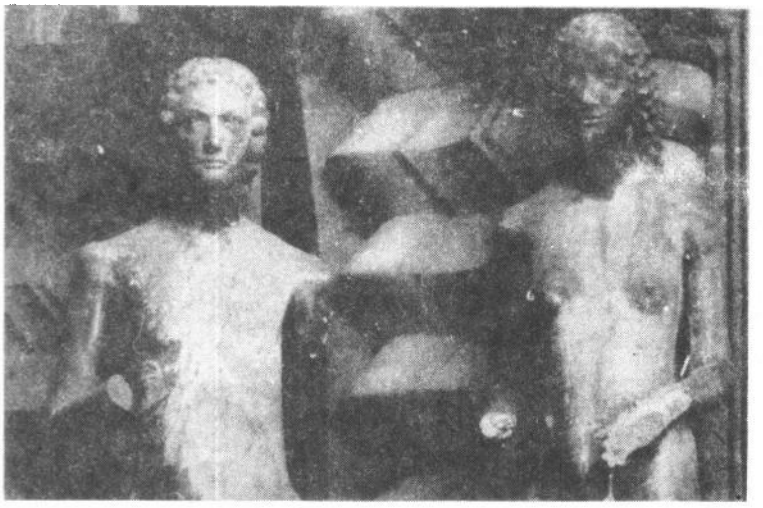
然而，我认为以上的粗略表述足以使大家看清这一理论的缺陷。艺术家与大千世界之间的关系，即个人意义与公众意义的关系，显然要复杂得多。如果我们比较一下这幅和平鸽与较早的一幅帮助他成名的作品《亚维农的少女》〔*Demoiselle d'Avignon*〕（1907年）〔图13〕，我们的探索也许会更接近事

13 毕卡索：亚维农的少女，1907年，纽约，现代艺术博物馆

情的真相。在后一幅画中，我们也比较清楚地知道了它的某些个人意义以及它对艺术家本人所具有的明确内容。不管怎么说，我们知道这画的标题是一位画商加上的。这画实际上再现了毕卡索在巴塞罗纳的住所附近加勒·德·亚维农〔Calle de Avignon〕的一家妓院。[1] 当然，假如我们不是碰巧获得了这信息，这一特定意义也不会为我们所知。然而，不管我们是否喜欢它，这幅画确实产生过巨大的反响，它成了立体主义的出发点，因此也成了所谓"现代艺术"的起源。这是怎么成为可能的呢?

大家将会看到，即便这个问题能够得到回答，那也不是仅凭毕卡索的个人经历就能回答的。作品的意义得在另一种环境中获得，在我们称为"艺术"的惯例环境中获得。关于这一惯例的心理学历史请回过来看本讲座开头提到的欧内斯特·琼斯无意中写下的艺术史。大家记得,这不是一部外部增长〔external acretion〕的历史，而是一部对符号的不断延伸和修饰的历史，在所谓的再现艺术中，尤其如此。大家知道，再现技巧的掌握在历史上是一个多么缓慢的过程：它是从所谓儿童艺术或原始艺术的概念性符号缓慢地接近我们所谓的外形。确实，欧内斯特·琼斯在"象征符号的理论"中描述的那些机制〔mechanisms〕都可以在我们这个外围研究领域的历史上得到例证。喜爱重复的快乐原则，即辨认相同而不是相异之处的倾向，在许多原始文化的再现定型〔stereotype〕和装饰定型中得到例证。现实原则，即通过把未知物与已知物同化的原则，也在无数传统规定知觉与再现的例子中得到证实。因此我们常常看到，一位外出记录英国乡村美景的十八世纪画家，从湖泊区〔Lakelands〕带回来的常常是克劳德·洛兰〔Claude Lorrain〕的罗马乡村式的作品，只不过他们对这些罗马村景作了修饰，使它足以传达出一个风景点的真实景色。同样真实但却不太为人所知的是，许多决心记录自己的无意识意象的青年画家从这种 *descensus ad inferos*〔深入地狱〕的努力中带回来的却是毕卡索的作品，只不过把重点移了移，并把它修饰到足以传达一种自我表现的地步。当然，对我们来说，重要的并不是许多艺术或伪艺术都是衍生而来的，而是，从某种程度上说，所有艺术都是衍生的——如果欧内斯特·琼斯的描述适用的话。我认为正是这个事实解释了艺术为什么会有一个历史或一

〔1〕泽尔沃〔C.Zervos〕，《帕勃罗·毕卡索》〔*Pablo Picasso*〕（巴黎，艺术手册版，1942年，Vol.Ⅱ，Ⅰ，P.10）。



14—15 亚当和夏娃，1230—1240年，班贝格主教堂

种风格，为什么艺术不同于没有历史或风格的知觉或梦幻。[1]因此，十八世纪的所有风景画或所有二十世纪的梦幻画之所以彼此之间具有如此多的相同点，足以使我们艺术史学者大致说出它们的制作时间和地点，这并不是因为存在某种支配知觉或梦幻意象的神秘意识流或集体精神，而是由于一个明显的事实：出于同一根源的条件符号趋向于具有某种家族相似性。但是，在我看来，"亚维农的少女"在用凶狠和责备的眼光盯着我——她们怎么会被画家修饰成这种模样？如果我们的遗传研究法是对的，那么回答这个问题的尝试将使我们陷入一个无限回顾的境地，或者更糟的是，陷入一场没完没了的讲座。

我确实得把你们带回到皮格马利翁这位神话中的艺术家，他制成过一个女人的雕像——更确切地说，不是雕像，而是女人。你们从欧内斯特·琼斯那儿知道，在这些朦胧的艺术初期，符号并不被感知为符号，小孩的玩具娃娃与其说是娃娃的"像"倒不如说"娃娃"纲中的一员，只要你能够把它当娃娃用、能搂抱它、替它洗澡或把它扔到地板上。我们可以推断，皮格马利翁的雕像是个女人就象玩具娃娃是娃娃一样，出于同一意

[1] 参照H.哈特曼〔Hartmann〕、E.克里斯和R.M.勒文施泰因〔Loewenstein〕的"关于文化和人格的心理分析评论"，载《心理分析与文化〔*Psychoanalysis and Culture*〕》，G.B.威尔伯〔Wilbur〕和W.明斯特贝格尔〔Muensterberger〕编辑（纽约，国际大学出版社，1951年）。我认为该文作者对相关数据的解释比A.埃伦茨威格〔Ehrenzweig〕在《艺术视觉与听觉的心理分析》〔*The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*〕（伦敦，1953年）中提供的解释更有成果。关于这个问题的方法论方面，参见K.R.波普尔《历史决定论的贫困》（伦敦，1957年）。

义——这座雕像具有足够的女性特征,可以被归入女人类。[1] 至少在我们用历史眼光看问题时可以看到，女人的符号并不是靠确切地模仿女性躯体的外形创造出来的，而多少是根据史学家称为概念性再现的过程创造的。艺术家通过对表现男人的再现公式进行足够的修饰，使之成为一个可以接受的表示女人的符号。出现这种现象的原因大概是由于古希腊和中世纪（中世纪重复了上述过程）的艺术家都是男性，而且由于希尔德〔Schilder〕所谓的人体形象，即艺术家对自己身体的意识，在早期的再现尝试中具有强烈的支配力。不管怎么说，你们在班贝格大教堂〔Bamberg Cathedral〕的亚当和夏娃这类十三世

16 波蒂切利：维纳斯的诞生，细部，约 1485 年，佛罗伦萨乌菲齐宫

17 拉斐尔：该拉特亚的胜利。湿壁画，约 1514 年。罗马，法尔奈西纳别墅

〔1〕关于创造"代用品"的再现，参见我的"木马沉思录"。

纪的人物身上可以看到，夏娃与亚当的区别只不过是加上了两个小小的符号性乳房（图 14–15）。甚至当波蒂切利画维纳斯时，他也没有完全掌握这一解剖学问题。从他在画上所作的那些至今依稀可见的 pentimenti〔修改〕〔图 16〕中可以看出，他是怎样地反复变换着乳房的位置，以及他对手臂、肩膀和乳房的相应位置是多么没有把握。一代人之后，一位名叫拉斐尔的人在画《该拉特亚》〔*Galatea*〕〔图 17〕时却没有这些困难，这是因为他吸收了古典艺术的再现性符号。他能够用立体形象来想象人体并能再现最复杂的人体姿式，而且他也确实这样做了。我们应该记住，这样一个复杂的图像不仅比波蒂切利的原始再现图像难画，而且也更难读解。〔1〕从某种意义上说，如果我们想在脑子里为自己建立这一形象，我们就得根据作品的线索，在心里重复艺术家的想象努力。我们得变成皮格马利翁来对待这幅该拉特亚。艺术家本人确实能帮助我们发现这些线索。他所建立的协调的对称画面有助于我们进行同化，因为我们不需要老是从头开始，我们在看作品，同时也在受训练，我们会情不自禁地欣赏这些对应、这些引导眼睛并使它建立和再建立图画的视觉节奏。当我们面对着这样一幅画时，我们也许会记起琼斯博士那段关于先前象征符号被不断揭露的话。从现在往回看，波蒂切利的维纳斯看起来只不过是一个象征符号，而不是真实人物的再现。然而，任何人如果从一代人之后提香画的《抢劫欧罗巴》〔见图 9〕往回看拉斐尔的《该拉特亚》，也可能会出现同样的感觉。提香这幅作品显然是对拉斐尔作品的一次挑战。看了提香这画所揭示的真实性〔这幅画现藏波斯顿的加德纳博物馆〕以及画中光的处理、运动猛烈性的表现和那实实在在的形体，人们会觉得拉斐尔的仙女显得不自然〔contrived〕。同时你们也看到，提香能够依赖的公众甚至愿意做出难度更大的调整，而不再需要依靠明显的对称。现在让我们看看欧罗巴的手臂以及落在用短缩法塑造的脸庞上的手臂暗影。它需要我们发挥怎样的想象啊！提香依靠暗示的程度——依靠训练有素并能主动接受他暗示的鉴赏家——在背景上那奇妙的云雾状风景中表现得淋漓尽致。在这一背景中我们必需、而且能够投射出欧罗巴的伙伴们冲向海滩的形象〔图 18，见本书第 15 页〕。

让我扼要重述一下我们已经观察到的事实：从波蒂切利到

〔1〕关于解释短缩图像之困难的测试，参见D.卡茨〔D.Katz〕的《格式塔心理学》〔*Gestalt Psychology*〕（纽约，1950 年）等，63 页。

提香的这八十年间绘画技巧有了巨大进步，不仅再现技巧有了巨大进步，而且在弄懂再现符号的意义方面也有了巨大进步。这种两重性，这种艺术家和观者之间的相互作用，是一个常常被人忽视的因素。多亏了我的导师恩斯特·克里斯〔Ernst Kris〕，我们才能从心理分析的观点对这个问题作出理论上的系统阐述。是克里斯最先强调，可称为审美的观画态度——这种态度不同于仪式主义的态度——的出现引起了一种新型的反应，或者用他的话说，一种新型的释放〔discharge〕。现在，鉴赏家若想和艺术家等同起来，他必须涉足艺术创造的魔圈，分享艺术家的秘密，他必须在艺术家的引导下成为有创造性的人。[1]

对我们史学家来说，心理分析的洞察是极其有价值的，因为没有这种洞察，就不可能解释我刚刚描述过的那种迅速发展。在这里，我们对实际发生的事情作的较为深入的心理学分析使那些凭空得来的概括土崩瓦解了。风格的发展，再现模式的发展常常被当作有机生长的结果或真正进化的结果来研究。在提香作画的时期，瓦萨里便认为自己发现了艺术史的奥秘。他认为艺术象人一样成长，经历了一个幼儿般的开端到技术成熟的有机发展，而艺术本身又是这一成熟过程的另一个征象，象儿童一样作画的人都有比较童稚的大脑——这个结论看上去太貌似有理。但我们也许现在已经看到，这貌似有理的结论非常浅薄。成熟的艺术只有在我所说的"惯例"，即审美态度的社会环境中，才能出现。一旦这种惯例〔institution〕遭到破坏，再现马上就会回复到更原始、更易读解的概念性图像上。我们不仅可以通过分析西方艺术在古典后期的衰落来检验这一理论，而且可以更生动地通过比较提香笔下的威尼斯和莎士比亚笔下的伦敦来检验它。我想，没有人会认真地坚持说，莎士比亚的观众的思想应该比提香观众的思想更原始。实际上，莎士比亚作品中甚至有证据说明，他的观众早已熟悉视觉投射的刺激。只要想想哈姆雷特〔Hamlet〕和波罗尼乌斯〔Polonius〕谈论的形状象骆驼的云，或《安东尼和克利奥帕特拉》〔*Antony and Cleopatra*〕中描述的云块变化时的壮丽形象，就能看到这一点。但是，由于缺乏机会，伊丽莎白一世时代的人无法画出这样复杂的图画。（他们是否能读解它们呢？）

---

〔1〕E.克里斯，《艺术中的心理分析探索》（纽约：国际大学出版社，1952年，56页）以及他的"心理分析和创造性想象研究"，载《纽约医学协会简报》〔*Bulletin of the New York Academy of Medicine*〕，1953年4月，第二系列，第29卷第4期，特别是348页。

与提香那些奇迹般的作品相比，他们的肖像看起来象剥制的标本。

你们一定注意到，在绘画领域里，审美关系带来了较大的自由度。提香为西班牙国王菲力蒲二世画的欧罗巴当然比以前的任何作品都更明显地富于色情味，不过色情的内容既没有被掩饰，也没有被渲染，它似乎在再创造的审美过程中，在观者的合作过程中被吸收了。可以猜想，随着观者的积极参与和投射活动的增加，传统的禁忌就会变得越来越宽松。连这位虔诚的西班牙国王也能够毫不内疚地观赏着这样一幅画中的杰作。谁能否认这幅画表现了艺术的巅峰呢？

我荣幸地和恩斯特·克里斯合作进行的漫画史研究〔1〕也向我证明了这种审美满足的补偿性理论。简括地说，这一点正是我们当时经过更曲折的道路所获得的结果：肖像漫画之所以在艺术史中出现得这么迟，原因在于一个相貌的变形要基于的攻击性成分。肖像漫画似乎只有通过审美成功的奖赏、通过有意创造不同的相象这一精微的游戏，才能成为一种可以接受的艺术，而这一游戏的先决条件是鉴赏家要有受过训练的反应，要能在心理重复艺术家的想象活动。当然，从根本上说，我们具有弗洛伊德在文字巧智〔Wit〕中发现的那种机制。但是，视觉巧智显然比文字上的妙语更难学、更难欣赏，因此，它的实现需要的不是人类的进化，而是意大利艺术中那种视觉唤起手法的发展。

这些例子证明，在所谓审美活动和回归快感〔regressive pleasure〕之间存在着某种必要的平衡。如果真是这样，那么这种平衡对解释风格变化有着重要的影响。因为如果这一理论是对的，则失去这种平衡会导致审美不快感。请原谅我只得在诸位身上检验这种理论，因为我没有别的办法向你们阐明这一心理学理论的正确性。这儿〔图 19〕是十九世纪一幅描绘维纳斯出海的画，是法国十九世纪 *Art officiel*〔官方艺术〕的最成功大师布格罗〔Bouguereau〕画的。先得承认，布格罗在再现的精确度方面超过了前人——超越了他曾师从过的拉斐尔，也超过了提香。在两个世纪中人们对外形的不断征服以及照相设施的帮助下，他在我们面前呈现了一幅最令人信服的裸体模特儿形象。那么，这画为什么使我们厌恶呢？我认为原因是很明显的，因为它只是一幅招贴女子画而不是一件艺术品。我的意思是，画中的情欲感染只在表

〔1〕现载E.克里斯的《艺术中的心理分析探索》。

19 A.W.布格罗：维纳斯的诞生，1879年。巴黎，卢森堡博物馆

面上，而没有得到观者分享艺术家的想象过程的补偿。图像令人讨厌地易于读解，而我们当然讨厌被人当笨蛋。我们觉得受到了侮辱，因为我们竟被人认为会喜欢这种低劣的玩意儿。它也许足以吸引粗俗的大众，但决不能吸引那些以能够分享艺术家秘密而自豪的老练观者。但我承认，这种讨厌仅仅隐藏着一种更深的情绪纷乱。假如我们不需要在某种程度上抵抗作用于我们的那些诱惑方式，我们就不可能感到如此不安。所以难怪这类作品会与情趣的倒退同时发生，老练的观者在寻求着更困难的审美满足并在对原始物的崇拜中得到了这种满足。对布格罗时代的高雅观者来说，波蒂切利的维纳斯是富于纯洁和童真魅力的迷人形象。它构图上的稚拙使

它倍受艺术爱好者亲睐，他们总想自己亲自进行发现和征服，而不愿屈服于诱惑。[1]。

也许现在可以提请大家注意欧内斯特·琼斯的另一篇论文，我指的是他在距今整整四十年前发表的"安德烈亚·德尔·萨尔托的妻子对其艺术的影响"〔The Influence of Andrea del Sarto's Wife on his Art〕。我关心的不是这一历史问题，我不想随心所欲，写一篇"沙托新裁"，〔del Sarto Resartus〕

20 A.W.布格罗：姐姐，约1865年

〔1〕参见L.罗森塔尔〔L.Rosenthal〕的《波蒂切利及其在当代的声望》〔*Sandro Botticelli et sa réputation à l' heure presente*〕，（坦绒，1897年）以及我的"波蒂切利的神话题材"，载《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》第Ⅷ卷，1945年，特别是第11页的注释。

让人觉得我是个托伊费尔斯德勒克〔Teufelsdrockh〕。如果瓦萨里所叙的萨尔托的传记事实是正确的——这一点总不免有些"如果"[1]——那么琼斯博士诊断的这个受压抑的同性恋的病例当然站得住脚,而它所暗示的消极状态在我们的上下文中显然有启发作用。可是,琼斯博士在这篇文章中却被这样一个问题吸引着:为什么这位艺术家的精湛技巧似乎反倒成了他的障碍。这里,我又得拒绝讨论"我们是否仍然那样看安德烈亚"这个问题,因为对我们来说要紧的是,这种反应在十九世纪的批评家中间不仅可能存在,而且是非常普遍的。琼斯博士的研究就是以他们的评判形式为出发点。我相信,至少罗伯特·布朗宁〔Robert Browning〕重新解释了瓦萨里做出的评价,创造了一个动人的安德烈亚·德尔·萨尔托的形象,并称他为一位完美无缺的画家,一位过分蒙受熟练技巧之害的艺术家:

> At any rate, 'tis easy, all of it!
> No sketches first, no studies, that's long past!
> I do what many dream of, all their lives,
> —— Dream? strive to do; and agonize to do,
> And fail in doing……
> Well, less is more, Lucrezia……
> 〔总之,一切都很容易!
> 不用速写,不用画稿,这一切早就过时!
> 我所做的乃是许多人毕生梦想之事,

---

〔1〕当然,琼斯博士知道,几乎与安德烈亚同时代的瓦萨里并非总是一位靠得住的见证人,但是我们在近几十年中才逐渐知道了瓦萨里书中歪曲的程度和目的。简言之,他的这本《名人传》应作为一本为年青艺术家们记载一系列鼓舞人心的例子和具有警诫意义故事的书来读。在这种道德化环境中,安德烈亚被描写为一个惧内的弱者,尽管他具有不容置疑的天赋,却一事无成。他肯定有某些性格特征使瓦萨里作出了以上的解释,但瓦萨里之所以抓住这些特征不放是出于两个原因:首先,他知道安德烈亚放弃了为法国国王效劳的机会,而这在朝臣瓦萨里看来是不可宽恕的行为。其次,他不愿效法米开朗琪罗的追随者们,而这在作风特别守旧的瓦萨里看来是一种同样严重的大错。如果再加上一件事——当瓦萨里一文不名而又毫无根基地呆在师付萨尔托家学画时,他很可能受过萨尔托妻子的气(当时的学徒往往要受气),那么,瓦萨里进行文字报复的个人动机便是很明显的了。不过,本文不适合讨论瓦萨里的记叙在什么程度上影响了人们对德·萨尔托艺术的客观欣赏。琼斯的论文载《运用心理分析学文集》(见本文前注),第一卷22页起。〔译者按:萨尔托〔Sarto〕的名字与卡莱尔〔Thomas Carlyle〕的一本书《旧衣新裁》〔*Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdrockh*〕同音,所以作者开了这样一个玩笑。〕

——岂止梦想？他们苦苦以求，殚精极虑，
而终归失败……
哦，少即是多，鲁克雷齐亚……

诗人接下来说到,他拿过一枝炭笔来证明,他可以很容易改正拉斐尔画错了的手臂。可是,尽管有缺陷——或者应该说正由于它的缺陷——拉斐尔的作品仍然很伟大。我敢说,这一点瓦萨里从来没想到过,历史上的安德烈亚也没想到过。缺陷的过错是十九世纪的发现。[1] 我认为,十九世纪提出的问题"完美有什么不对"比"完美有什么对的？"更可能被心理分析学家回答。后一个问题当然只能引起大部分学究式美学连篇累牍的高谈。我们为什么真的要把布格罗及其学派的杰作斥责为陈腐圆滑或令人作呕？我想,当我们称他的《姐姐》〔Elder Sister〕〔图 20〕等充满激情的画为"不真实"或"虚伪"时,我们实际上是在胡说八道。这种评价后面隐藏着一种很不适用的道德评价。不管怎么说,世界上确实有漂亮的小孩,即便没有,也不能用这种指责来针对绘画。不过这并不意味着我们的反应是不真诚的,我们确实倾向于认为这些东西太甜蜜,甜美,甜腻〔syrupy, saccharined, cloying〕。用这些责骂词倒是更有道理,这些词通过联觉比喻描述了我们对嘴巴的过度愉悦的反应。

我相信，嘴巴愉悦作为审美快感的一个遗传模式，其重要性是个值得仔细研究的课题，我现在把这一点告诉诸位。不管怎么说，从我们出生之日起，食物就成了训练批评官能的第一件东西。我们用于描述一个人的审美反应的那个词"taste"〔趣味〕就暗示了这种模式。但是，对眼和耳这些精神官能的柏拉图式的偏爱如此强烈，以致于吃喝这些动物愉悦感至今仍被一块社会非难的毯子覆盖着。我们不能指责心理分析也有这种偏见，但是心理分析也坚持认为艺术是交流，并坚持要求使用梦的模式，这似乎成了研究者的一个威慑。我不知道好的厨师是否通过他制作或发明的调味汁交流了什么，但我却认为，他的发明不一定要象有时人们告诉我们的那样，应该远远地与审美创造相隔离。法国人对烹调的谙熟远胜于他人，他们却把艺术家对颜料的摆弄称为"cuisine"〔烹调〕。实际上，有些画确实也是为餐厅而作，是"眼睛的筵席"〔a feast for the eye，喻赏

〔1〕这并不意味着它在传统美学中没有根基。对这些根基感兴趣的人可以参见朗吉努斯〔Longinus〕在《论崇高》〔On the Sublime〕第 34 章中对完美流畅的希帕莱迪斯〔Hypereides〕和德莫斯提尼斯的粗朴庄严的对比。

心悦目〕。我希望不需要再次向你们证实，我并不认为这就是绘画的所有内容。波蒂切利的维纳斯或伦勃朗的自画像显然还有其他方面的意义，还包含了不同的价值〔1〕——不过，当我们谈论太多和太少之间的合理平衡时，我们最好记住烹调术，因为在烹调中我们首先认识到好东西太多也会令人讨厌。比如，太甜、太油、太软等直接的生理刺激也会产生对立反应〔counter-reaction〕。而这些对立反应其实是一种警告人这种动物不要过度享受的信号。也许可以证明，这一信号能够从生理水平转向心理水平。我是说这种警告信号也是一种防卫机制，抵抗着各种诱惑我们的企图。我们觉得那些太明显和太幼稚的愉悦令人讨厌。这种东西导致退化，而我们觉得有足够的把握不受诱惑。

恐怕我举不出多少例证，即使有关于这个特殊问题的心理分析材料我也没能发现。不过我的印象是，这种反应随着年龄和文明的增长而增长。谁都知道，小孩喜欢甜食和太妃糖，原始人也一样，他们喜欢的拌砂软糖和肥肉足以使欧洲人倒胃口。我们喜欢不那么明显、不那么柔顺〔yielding〕的东西。比如，我猜想小孩和不成熟的大人更喜欢柔软的奶油巧克力，而城市里自以为有高级趣味的人则会觉得这太甜腻，因而会选择带苦味的东西或掺了调味品的咖啡，或嘎吱作响的坚硬果子。

关于柔顺与坚硬之区分的更广义的心理学解释，我可以援引心理分析上的权威论据。爱德华·格洛弗〔Edward Glover〕在"嘴在精神分析中的重要性"〔2〕一文中出色地描述了这些类型的愉悦是如何渗透到（如他所说）"我们日常生活的每一个角落。"他写道："所有的愉悦都可以根据主动目的或被动目的的满足来进行区分。它们分别表示咀嚼者或吮吸者。研究一下烟斗的吮嘴、铅笔的顶头，或请你的朋友吃巧克力焦糖，问问他们是喜欢新鲜面包还是不新鲜的面包……观察一下汤勺的偏爱选择，即它对炸肉排、嫩煎菜或香肠以及马铃薯泥的偏爱，你马上就能推测出人在出生后具有的各种本能矫正，这些本能矫正需要最深刻的分析才能使每一个人理解。"

正如你们看到的，格洛夫博士在这里关心的是趣味的诊断

---

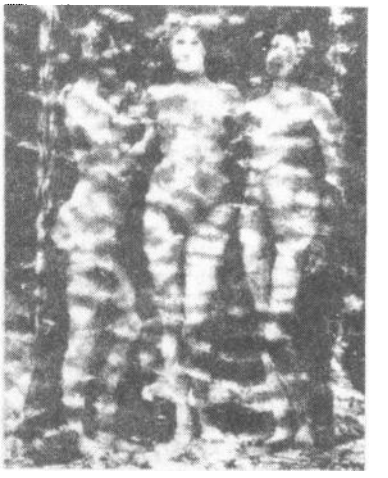
〔1〕关于波蒂切利，见我的"象征图像：新柏拉图主义思想中的视觉形象"，载《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》〔Journal of the warburg and Courtauld Institutes〕，1948年，第XI期。

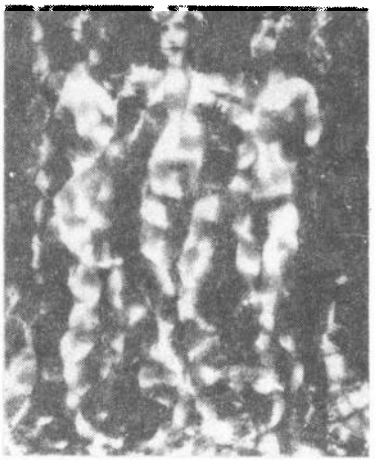
〔2〕"The Significance of the Mouth in Psycho-Analysis"，载《英国医学心理学杂志》〔*British Journsl of Medical Psychology*〕1924年，第IV卷，152页起。

价值，而不是它的审美动力。然而，他的分析对我们的论点有很大影响，因为它把软和柔顺与被动性联系在一起，把硬和嘎吱作响与主动性联系在一起。艺术中使我们讨厌的也许就是艺术的被动暗示。这种被动暗示在越自以为有修养的阶层中越受到憎恶。因为从某种意义上说，自认为有修养的成熟老练的批评家是一位受挫而改行的艺术家，虽然他不能通过创造来满足他的标准，他至少希望投射，这种渴望似乎很容易随着它的被满足而增强。搞清它在什么程度上是出于自恋（即一种能欣赏他人不可理解的东西的需要），是一件很有趣的事。但有一点在此极为重要：这种欣赏本身并不是假装的，它象厌恶廉价俗气品的感情一样是真诚的。请允许我再用一个我个人爱好的小实验来加强这一论点：我再次请大家原谅我让你们忍受另一件"官方艺术"品。这件讨厌之物即博南孔特尔〔Bonnencontre〕的《美惠三女神》〔*The Three Graces*〕〔图21〕。[1] 我这次不向大家分析这幅画使人讨厌的原因。倒是让我们来看看能否通过添加一些坚硬的面包屑使这件稀泥似的软东西变得好一些。图22是透过颤动镜看到的同一幅画。你们会同意，它这样看起来显得稍微象样点。我们得更积极地重组这一图像，这样我们才会不那么厌恶它。图23是在更远些的距离透过同一面镜子看到的同一幅画。我想，现在它配得上"有趣"这个形容词了。我们会努力使这幅被支离的画重新成为完整的一体，这使我们向图像投射了某种活力或气势，使它变得嘎吱作响了。我想申请这个发明的专利，因为它具有巨大的经济潜力。将来你们如果在（堆杂物的）顶楼室里发现了"幽谷君王"或"危险中的无辜婴儿"等劣作时，不要把它扔掉或把它送给打杂女工，你们可以把它放在颤动镜后面，使它成为一幅象样的画。[2]

你们一定注意到，这种人为的模糊法以令人惊讶的方法重复了绘画的实际进程——当反叛的浪潮从布格罗时期扩展到整个艺术世界中时，绘画便经历了这一进程。只请大家注意几幅画中的这种逐渐增强的进程。图24这幅雷诺阿的画让我们想起了印象派所取得的模糊效果，这种效果要求观者具有经过良好训练的反应——你得退后才能看出画面上的色块处于各自的

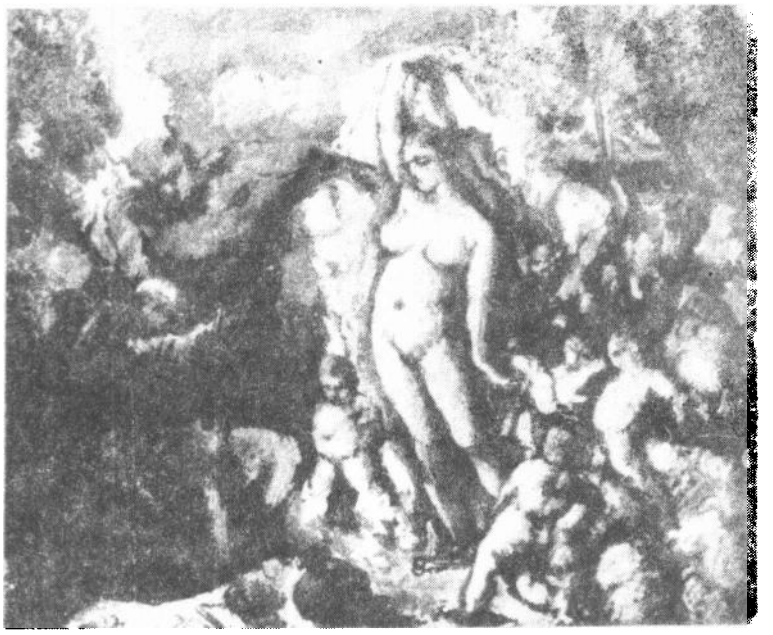
21 博南孔特尔〔E.库尔图瓦〕：美惠三女神，约1900年
22—23，透过颤动镜看到的图21





〔1〕这个例子取自F.茹尔丹〔Jourdain〕的"官方艺术"〔L'Art officiel〕，载《问题》周刊〔*Le Point*〕（艺术评论），米卢斯，苏亚克，1949年。

〔2〕我得感谢瓦尔堡研究院的奥托·费恩〔Otto Fein〕先生。他以过硬的摄影技术摄出了一系列说明我的问题的照片，图22和23就是其中的两幅。

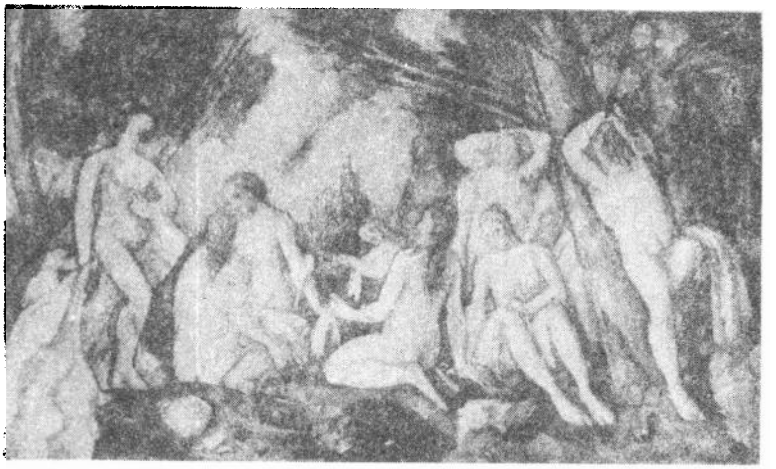


25 塞尚：圣安东尼的诱惑，1873–77年，佩尔兰藏品

位置。而在塞尚的画中，主动性甚至被激发到更大的程度，因为我们得费更大的劲去重复艺术家的努力，才能使再现的要求与对整体结构的服从协调起来。正是由于这种协调永远不能彻底完成——因为我们好象在不断地面临各种张力和芒刺，使我们的眼睛不能顺着平滑的线移动，所以塞尚的画永远也不会使我们厌烦。〔图25、26〕

不过，我们不要只顾追踪这条线索而忘了我们的公式，审美主动性的增加使别的地方又出现了退化。我们的嘴巴模式中也一定存在这种补偿过程。那位没有得到被动快感的咀嚼者从攻击性冲动的沉溺中得到了补偿。这种补偿，这种心理满足的重新分配，在布格罗之后的时期也一定发生过。从某种意义上说，我说"官方艺术"的粗糙作品不要求观者有审美主动性，这其实是过于简单化了。这些作品会引导观者去完成画中的故事，去联想出前后所发生的事情，就象在这幅考尔巴赫〔Kaulbach〕画的《灾祸将临》〔*Before the Catastrophe*〕〔图27〕中一样。我不知道这种简朴的快感怎么会为自以为有修养的人所禁忌，为什么他的审美超我〔aesthetic super-ego〕会阻止他变得幼稚，使他不注重形式——也就是说，使他放弃主题理解测验，而喜爱罗夏测验。在研究这些禁忌时，我们可以学到许多东西。不管怎么说，印象派成功地排除了文学联想，并把观者与作品的交流限制在读解杂乱无章的色块中。但是，

24 雷诺阿：裸体，1875–76年，巴黎，卢浮宫



26 塞尚：浴者，1900—05年，梅里翁·巴恩斯基金会

27 赫尔曼·考尔巴赫(1946—1909)：灾祸将临

作为对主动分享的报赏，这种读解会产生一种奇迹的退化快感(regressive pleasure)。几个世纪以来，公众第一次有机会看到了真正响亮明晰的色彩的溅泼，而这曾经被学院派规则视为太粗俗、太原始而遭取缔。我们在谈论首批印象派作品遭到的嘲笑时，请不要忘记这种绘画方法后来又是多么快地取得了胜利并使所有早期绘画看上去成了"纯粹的符号"(1)。印象派绘画处于两种满足模式的分水岭，它可以被视为一种公开复归的(regressive)(2)艺术，即原始主义的开端，被看作那个使图画符号更密切地与各种外形相匹配的发展过程的顶峰。有了塞尚的复杂绘画，许多世纪以来被尊为规范的精确再现标准可以放松了，凡·高和高更则将其完全抛弃，以追求一种粗野而富于挑衅性的退化图像。这样我们最终回到了一种特殊的情境——只有在这种情境中，毕卡索的《亚维农少女》才能被理解。

---

(1) 埃文·J.雷瓦尔德(Even J. Rewald)的《印象派画史》(*History of Impressionism*)(纽约，现代艺术博物馆，1946年)是论述这一运动的权威著作，所有的现代艺术史都将受益于此书，但对这段历史的心理学含义感兴趣的人不应该不带批判地读它。在十九世纪，艺术家面对充满敌意的世界这一浪漫派形象如此根深蒂固，以致于成功之中总带有折中或妥协的味道并威胁着画家的自尊。E.克里斯在《艺术中的心理分析探索》第二章中证明，在这种情况下要区分神话与现实是极难的。然而，即便在敌意真地普遍存在(还没被艺术家及其友人过分渲染时)只要我们一味从"进步对庸俗"的观点看问题，对这种情境的心理分析也不会行得通的，因为阻力不仅是由于那些不愿化更大力气欣赏作品的懒惰态度引起的，而且也是由于可称为"退化成分"的东西引起的，这一成分似乎威胁着那些不愿屈服者的内在安全感。我在"艺术价值的视觉比喻"中已经尽力分析了这个问题的某些"道德方面"。

(2) regressive，有"退化"和"复归"等义，译文视上下文而定。——译者注。

大家记得，毕卡索曾是一位神童，而且一直是位挥洒自如的艺术大师，随时都能超过他父亲。在1905年他养成了一种独特风格，将一种同情社会的基调和对病态愁容的前拉斐尔形体的偏爱融为一体〔图28〕。这些使里尔克〔Rilke〕无限遐想的温柔母亲和流浪杂耍者的形象中带有一种"世纪末"的情调。然而，我们可以想象这些富于暗示性的形象来得如此容易，一定使这位年青的艺术家觉得自己有点象布朗宁或欧内斯特·琼斯笔下的安德烈亚·德尔·萨尔托。有两个影响他这种性格的因素，首先是1905年的野兽派画展，然后是1907年举办的塞尚遗作展〔1〕。就象布朗宁笔下那位找出了拉斐尔画的手臂中的错误的安德烈亚一样，毕卡索也一定认识到"少即是多"，认识到塞尚的奋斗和痛苦比他自己那种几乎是致命的得心应手要强得多。一位才华横溢、雄心勃勃的艺术家在这种情况下会怎么办呢？他会运用颤动玻璃，只不过他会朝那个方向比塞尚和野兽派画家走得更远，就象图23，或者更确切地说象图13所示。

从心理学上说，有趣的并不是毕卡索做了或多或少符合情境逻辑的事，〔2〕而是他得那么奋力地博斗去摆脱技巧和情感，去满足更多的审美主动性和更多的复归要求。《亚维农少女》的素描表明，当他开始构图这幅妓院画时，他想把它画成他自己发展起来的表现社会同情心主题的那类画。毕卡索在约三十年后说，画中那位正步入美国人称为"肉体快乐场所"的男人本来要抱着一个头盖骨。〔3〕在此之前，毕卡索也画过一些表现色情的乱画之作。〔4〕现在他决定以这个题材来画一幅传世巨作，这也许是他弃易从难愿望的一个部分——不过它仍然寻求着与传统的联系，因为画中的道德化强调使我们想起了《圣安东尼的诱惑》这幅塞尚画过好几次的画。毕卡索可能看过这幅画，〔5〕他最早画的那些少女素描证实了这种解释。（图29–30）象当时的许多作家一样，毕卡索也认为妓女象征着社会的牺牲品，因此，他赋予妓女一种惆怅与渴望之美。看看他如何抗拒诱惑，不愿再多画一个风姿绰约的遗弃者形象以及他

〔1〕参见小A.H.巴尔〔A.H.Barr,Jr〕的《毕卡索》〔*Picasso*〕（纽约：现代艺术博物馆，1939年）。

〔2〕关于"情境逻辑"的概念，见波普尔的书（前注）31章。

〔3〕参见小A.H.巴尔的书。

〔4〕比如泽尔沃的《帕勃罗·毕卡索》，卷一，图版70。

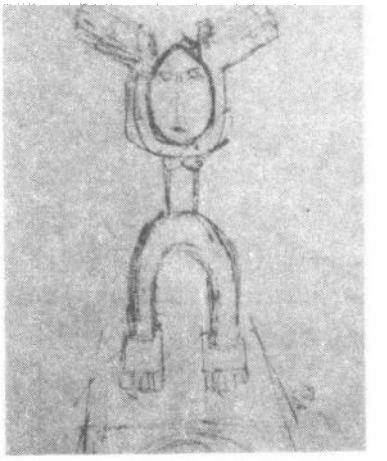
〔5〕L.文图里〔Venturi〕的《塞尚》（巴黎：保罗罗森堡，1936年，Nos. 103，240，241，88–，1214）。其中的一幅，显然由毕卡索的经纪人卡恩魏勒先生〔Kahnweiler〕收藏。

28 毕卡索：母与子：素描，1904年。麻省坎布里奇，福格艺术博物馆，米塔和保罗·J.萨奇斯藏品

29—30 毕卡索：《亚维农的少女》的两幅素描，1906–07年

如何抹去了所有叙事性的迹象，创造出一种更富激情，更具有野性的形象，是很激动人心的。这些象征符号不会自发地从他的心里产生，而只有通过与所有事物相接触才能清楚地表达出来，注意到这一点是很重要的。野兽派中一些富于鉴赏情趣的人早已发现了透过西方人眼睛所看到的原始艺术的奇妙力量，因此，毕卡索转向了非洲黑人的面具〔图 31〕和非洲偶像〔图 32〕。然而即使在这种伪装中仍然存有某些伤感情调。如果我的解释是对的，那么我们可以看到，只是在他暂时放弃了自己的表现方式（这种方式对他来说已经变得致命地容易），在他喜爱上了雕刻（他在雕刻中可以利用他的缺乏技巧，图 31）之后，他才找到一条通向复归形式的道路。在这种复归形式中，所有布格罗的痕迹全被剔去。正因为如此，它们才能给毕卡索的时代留下如此深刻的印象。〔1〕

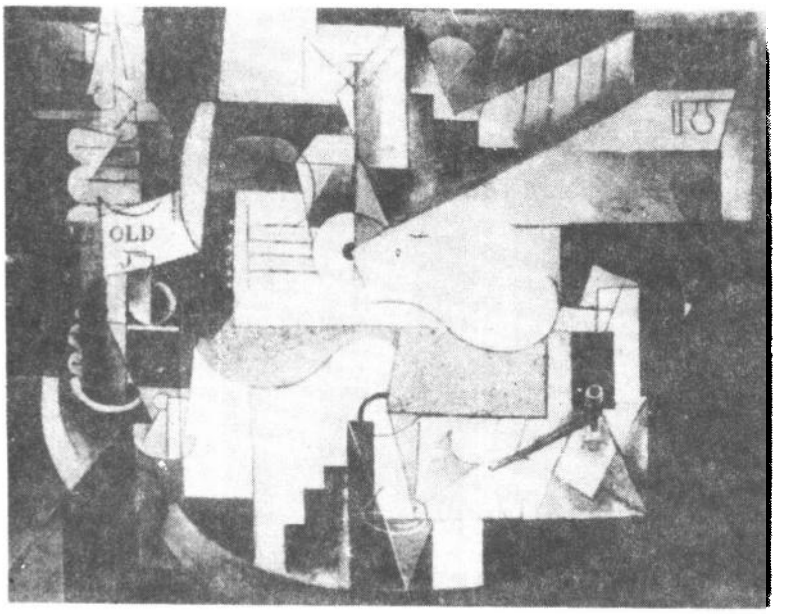
现在，他把心中禁锢已久的攻击和野性心理倾注于这些复归形式之中，艺术的瓦解遂告开始。他发明了立体主义游戏。这是一种再现"掉下墙来的矮胖子"〔2〕的艺术。在这种画中，原始的再现性暗示清晰可见，但只是在逗弄我们，给我们以错误的引导。我们力图使图 33 中的吉它复原，就象我们复原该拉特亚或欧罗巴一样。可是我们发现，我们到处都遇到矛盾，最后我们的大脑被弄得象笼里的松鼠，上下转个不停。不过，如果我们让自己跟着这种旋木马似的繁忙思绪转，我们就可以看到复归的报赏。在使人目眩的追踪矮胖子的过程中，最初过程〔primary process〕起着决定的作用——在这个由不规则碎块拼成的古怪世界中，任何东西都是可能的：图 34 中这把带曲线的空腹吉它不也是女性身体的象征么？图 35 中吉它边上的瓶子的原始画不也是一个男性生殖器么？可能是的，尽管我随时准备承认，我的这一建议是为了报偿你们被迫跟随着我进行的所有活动。当然，我至此差不多快完成了我的工作。如果我是对的，那么这类画的意义并不在于他们的创造者象所有人一样，具有使这些古代象征模式得以生存其中的无意识心理，甚至也不在于他象所有人一样心中具有俄狄浦斯、皮格马利翁



31 毕卡索：站立的人，着色木刻
32 毕卡索：物神，素描，1907 年

〔1〕施奈德〔D.Schneider〕的书〔见本文前注引书的第223页〕中引用的那个报告也提到了毕卡索是如何艰难地取得这种复归。据说他当时为了"引出原始的心理状态"，不惜服用麻醉品。作者提到的攻击性漫画的因素完全适合于这幅画。

〔2〕矮胖子是英国童谣"坐在墙上的矮胖子"〔Humpty Dumpty sat on a wall〕中的人物。一天他从墙上掉下来，摔得粉身碎骨，再也无法复原了。因此，"掉下墙来的矮胖子"指一经损坏或折散便无法复原的东西。——译注。

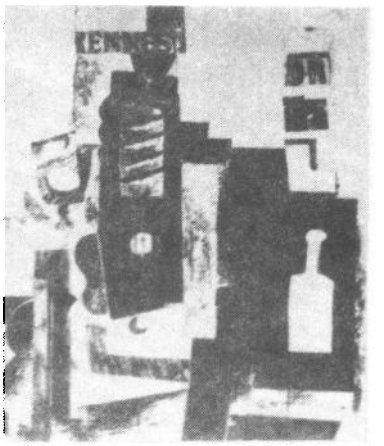


以及蓝胡子的特征，而在于这位创造者发现自己处于这样一种情境：在这种情境中，他的内心冲突获得了艺术的意义。如果没有社会因素，那么，观众的态度，艺术风格或倾向以及个人的内在需要就不能升华为艺术。在这种升华中，个人的内在意义几乎被完全淹没。(1)

在结束演讲之前，恐怕我至少得证明，我并不想回避一个你们已经注意到的问题。如果我们因为博南孔特尔的画"太软糊糊"而拒绝对它们作出反应，这是否意味着一幅使人觉得"硬梆梆"的立体派绘画就一定是好艺术呢？恐怕问题不那么简单。从某种意义上说，每一种风格或情趣都能成为伟大艺术家的创作工具——虽然有些是比别的更好的工具。虽然我认为情趣可以进行心理分析，但艺术恐怕是不行的。我知道，我过分简单地看待了那些不断变化的艺术冲动、心理牵力与反牵力等在文明环境中引起情趣和风格变化的因素，(2) 但我认为，尽管更完满的分析一定得考虑更多的因素，但是，心理满足平衡的重新分配并不象风格运动试图证明的那么复杂、那么重要，

34 毕卡索：吉它。浅黄色、蓝色和黑色纸。1912 年

35 毕卡索：瓶子、吉它和烟斗。1912–13 年



33 毕卡索：静物，1913 年

(1) 关于个人意义和公众反应之间的复杂关系之最富于启发性的讨论，见E. 克里斯对 F X. 梅塞施米特 (Messerschmidt) 的各种人物类型的半身雕像的解释，载《艺术中的心理分析探索》。

(2) 参见我的论文：艺术中价值的视觉比喻。该文在某些方面补充了本文，而在另一些方面，该文则可以由本文取代。

因为这种重新分配毕竟只关心后天获得的情趣〔acquired taste〕，而这种情趣却是人类本性中最具延展性的部分和最容易受社会压力影响的部分。它不是象人们有时宣称的那样，是所谓的"时代"的最深灵魂。但是，尽管我确信艺术家只有通过时代向他提供的符号或象征才能清楚地表达自己，我却认为，真正的艺术品显然不仅仅满足了某几种分析的热望。我们在这儿见到的不是一种比较简单的心理力的平行四边形，而是一种最高级的组织类型。即使我们对艺术家所用的成分有更深的见解，我们也要设想到，无数种不同层次上的牵力和反牵力可能会使我们的分析无法进行。任何一种风格中的任何一幅画，它的每一寸画面都可以证明艺术家在所使用的颜色中屈从于复归冲动、屈从于这种冲动在严谨运笔中的统治，而这种运笔可以慎重地把它的力量发挥到最大的限度。

There is a dark
Inscrutable workmanship that reconciles
Discordant elements, makes them cling together
In one society……
〔有一种黑暗的
不可思议的技艺在调解
不协和的成分，使它们紧聚于
一个社会里……〕

心理分析的术语也许致少使我们能讨论这些不协和成分，使我们能大略说出华滋华斯〔Wordsworth〕优美地描述为"黑暗的不可思议的技艺"的中心。只有自我〔ego〕才能获得引导和升华源自本我〔id〕的冲动所需的能力，并将这些冲动结合于复杂非凡的多形式晶体，也就是我们所谓的"艺术品"之中。它们是这种控制的象征，而不是征象。**我们的**自我在作出反应时从这些图形中得到确信：冲突的解决以及不对内在安全感构成威胁的自由的取得，这是处于追求状态的人类心理所能企及的。不过，当我开始思考这一点时，我想干脆回避这样一个问题：是否屏幕上的画面也以一种奇迹般的使人放心的平衡安排它的各种成分？因为要回答这个问题——说起来可真不好意思——心理分析并非真有能力。不过艺术史也同样没能力。

〔杨思梁译〕

艺术中价值的视觉隐喻[1]

VISUAL METAPHORS OF VALUE IN ART. *Symbols and Values, an Initial Study. XIII th Symposium of the Conference on Science, Philosophy, and Religion in Relation to the Democratic Way of Life* edited by Lyman Bryson, Louis Finkelstein, R.M.Maciver, Richard Mckeon, New York, 1954 (Distributed by Harper & Brothers, New York and London).

一 代码与隐喻

本文是关于我们许多人从艺术经验中得知的用于代表、体现或表达一些最高价值的特殊方法，这些最高价值中包含伦理价值[2]。

因为我将主要讨论艺术家在历史的过去如何运用色彩和轮廓来唤起人们对这些价值的感觉，所以我或许可以将本文的题目称为"价值的视觉隐喻"。"隐喻"一词的这种使用法可能先需要作一些解释。如果我们采纳古典的亚里士多德学派的"隐喻"定义，这一词就仅仅限于修辞："当荷马说阿喀硫斯'象狮子一样扑向他的敌人'，这是一个明喻；但当他说：'他，一头狮子，扑向他的敌人'时，这就是隐喻。"[3] 这种区别在视觉艺术的领域里必须并且必然会消失。因此，我们可以说，当托尔

---

〔1〕本文是为1952年在纽约举行的"象征和价值〔*Symbols and Values*〕专题讨论会而写的。

〔2〕我得感谢伦敦大学瓦尔堡研究院的霍克西·N.费尔柴尔德〔Hoxie N.Fairchild〕教授和G.宾〔G.Bing〕教授所提出的有价值的批评。我尽管作了一些修改，并增加了第六节，但不知这是否足以打消对本文的不同意见，但是我希望这些修改能够澄清我的意思，而又不推翻我提请大家讨论的假设的临时框架。

〔3〕参见贝德尔·斯坦福〔Bedell Stanford〕《希腊的隐喻》〔*Greek Metaphor*〕（巴兹尔·布莱克韦，牛津，1936年），第25页。该书中还对近来的隐喻理论作了引人深思的讨论。

瓦德森〔Thorwaldson〕为在法国大革命中牺牲的瑞士战士设计一度曾是著名的纪念碑"卢塞恩的狮子"〔Lion of Lucerne〕时，他是想用视觉术语来表达"他们象狮子一样牺牲了"或"他们牺牲了，是狮子"的意思。在这种上下文，我们常习惯于说狮子是勇气的象征，但我们更有理由说它是勇气的"隐喻"。[1]这次会议的组织者要求我们不考虑那些只有纯符号〔sign〕功能的象征。然而在艺术中"象征"一词确实常常仅仅被当作一种纯符号[2]，传统上使用区别性的"表号"〔emblem〕或"标志"〔attribute〕来区别上帝、圣徒或拟人化形象。这些象征就是符号，它们象代码〔code〕一样通过传统延续下来。[3]神明或拟人化形象的标志已有专门的手册记录和解释。这些标志大多源于残存下来的图解性上下文——因为朱彼特〔Jupiter〕被认为是雷神，所以在画里他带着雷电；因为轮子是圣凯瑟琳〔St.Catherine〕殉道的区别性工具，所以她带着轮子；慈善女神则带着儿童，因为儿童为慈善女神实施美德提供了一点点机会。与这种用作标签的图像相反，狮子（我们仍沿用上例）就不是一种代码符号，狮子的图像就象任何语言与视觉图像一样，能够用于不同的上下文，表达不同的意义。通常，这些意义仅在下面一点上是共同的，那就是它们都出自古代关于动物的书和神话故事中描绘狮子的传统知识，正是这种知识决定了所谓"隐喻"的范围。但，我们具体决定采用这些特性中的哪个方面在很大程度上取决于我们的愿望和兴致。在一种上下文中我们也许想表达传统上与这位兽中之王有关的高贵特征；在另一种上下文则表达其残暴的特征；在第三种上下文，我们又可以表达故事中描绘的关于狮子害怕公鸡啼鸣的荒谬特征。正如研究象征主义的老作家所熟知的，这每一种特征都能独立出来并"转换"为另一种东西：Leo propter aliquam similitudinem significat Christum，et diabolum〔由于狮子的一种特性，它

〔1〕隐喻和视觉象征之间的关系在费希尔〔Fr.Vischer〕的"论象征"〔Das Symbol〕，载《献给埃德华·策勒的哲学文集》〔*Philosophische Aufsatze, Eduard Zeller gewidmet*〕（莱比锡，1887年）。正是这篇文章引起了瓦尔堡研究院的创始人阿比·瓦尔堡〔Aby Warburg〕对这一大堆问题的注意。

〔2〕K.比勒〔K.Buhler〕，《语言理论》〔*Sprachtheorie*〕，古斯塔夫·菲舍尔〔Gustav Fischer〕编（耶拿，1934年）185—186页上对这一区分的历史作了概述。

〔3〕A.卡普兰和恩斯特·克里斯〔A.Kaplan and Ernst Kris〕在"审美多义性"〔Esthetic Ambiguity〕，载克里斯编《艺术中的心理分析探索》〔*Psychoanalytic Explorations in Art*〕（纽约，1952年），一文中提出了"代码"〔codes〕和"象征"〔Symbols〕之间的区别。

可以表示基督，由于它的另一种特征，它又可以表示魔鬼），正象圣托马斯·阿奎那所说的这样。[1] 因而，当我们再回到托尔瓦德森的纪念碑上来的时候，我们便可以说："狮子在艺术中意味着勇敢"并不是一种编码象征〔code-symbol〕。我们倒是应该说："因为狮子被公认为有勇气，因而狮子使自己成为英雄的象征（或隐喻）。"

一开始就该强调这一区别，这一点看来在我们这个上下文里非常重要，因为我们只有时时意识到这一区别，才有可能克服把所有象征都看成代码的倾向。将象征或图像看成有一种意义（或最多有两种截然相反的意义）的倾向常以不同形式重复出现[2]。我们可以在C.G.容恩〔C.G.Jung〕的著作中找到这一看法的最新形式。容恩在他的书里经常非直接地认为某些图像被赋予了一种内在的和永久的含义。我们很容易理解怎么会产生这种看法。弗洛伊德发现的梦幻象征以及民间传说和神话中类似的象征的不断重现，使一些阐释者意识到，我们的潜意识在表达其隐秘愿望时确实使用了一种固定的代码。假如果真是这样，那么我们便可以说意义"属于"象征。一旦象征的意义在某个上下文中被解开，我们就会有一种适用于任何其他上下文的字典上的意义。但是这一证据还有一种不同的解释。[3] 当人类学家说："竖立的柱子是男性生殖器的象征，"我们也许可以认为他们使用了一种速记符号来表达下列更长也更接近精确

---

〔1〕关于"隐喻"与"视觉表号"〔visual emblem〕之间的联系，参阅马里奥·普拉兹〔Mario Praz〕的"十七世纪意象研究"〔Studies in Seventeenth-Century Imagery〕，《瓦尔堡研究院研究丛书》〔*Studies of the Warburg Institute*〕（伦敦，1939年），3，第55页。关于圣托马斯·阿奎那的引文（引自《问题论丛》〔*Quaestiones Quodlibetales*〕Ⅶ，*art*. XⅠV，*ad.4*）及其在视觉象征问题上的运用，见我的"波蒂切利的神话题材"〔Botticelli's Mythologies〕载《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》〔*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*〕，1945年，第八卷，第37页，注2。

〔2〕关于这种看法的较老的形式，参阅我的文章"象征图像"〔Icones Symbolicae〕载《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》，1948年，第十一期。卡尔·波普尔〔K.R.Popper〕的《开放社会及其敌人》〔*The Open Society and Its Enemies*〕（劳特利奇和基根·保罗有限公司，伦敦，1945年），第二章的第二节用历史透视法分析了相信象征符号和文字的"内在意义"的观念的哲学含义。

〔3〕参见H.哈特曼，恩斯特·克里斯和R.M.勒文斯泰因〔H.Hartmann, Ernst Kris and R.M.Loewenstein〕的"关于文化与人格的一些心理分析法评论"〔Some Psychoanalytic Comments on Culture and Personality〕，载《心理分析法与文化》〔*Psychoanalysis and Culture*〕，*G.B.*威尔伯和W.明斯特贝格尔〔G.B.Wilburt and W.Muensterberger〕编辑（纽约，国际大学出版公司，1951年）。

的阐述："竖立的柱子可以如此恰当地被看成男性生殖器的象征，以致于它们的这种用法已被广为采纳（不管是有意识地还是无意识地）。"

这样，接下去我不再谈固定的或惯例的"价值的视觉代码象征"，如宗教仪式中存在的视觉代码象征。而只关心那些具有象征用法的视觉特征。我所谓的视觉隐喻可举个简单的例子来说明——红色在某些文化场合中的使用。红色是火和血的颜色，因而它可以作为任何尖锐猛烈的东西的隐喻。所以，红色在我们的交通代码中被选为"停顿"的代码符号和政治中革命党的标志并非出于偶然。尽管这两种使用都基于简单的生物学事实，但就红色本身来说并没有固定的"含义"。例如，一个未来的历史学家或人类学家若想解释政治中"红色"标志的含义，他并不能从他已知的交通代码中得到任何启示。代表停顿的颜色可不可以代表保守党？绿颜色可不可以表示前进？红衣主教的红帽子或红十字的含义又该怎样解释？

二　隐喻和替代

人脑智慧的无限灵活性决定了隐喻使用的可能性；这种可能性证明人脑具有感知和同化新经验的容量——将新经验感知和同化为对已有经验的补充，在完全不同的现象之间找到对等并用一种现象替代另一种现象。假如没有这种持续的替代过程，那么就根本谈不上有语言和艺术，甚至谈不上有真正的文明生活。心理分析学派已使我们熟知替代的广阔范围。这种广阔性能使人们在远离生理需要的目标中得到满足或喜悦。例如心理分析学派告诉我们，儿童对母亲的态度如何能在不断变化的情境中被运用于新的依恋对象。心理分析学家用于描述这一过程的"transference"〔移情〕一词，刚好与希腊语"metapherein"〔隐喻〕一词完全同义。在最近的一篇文章里，[1] 我已试图说明，即使是相当理性的一个艺术过程，也可能源于人们的态度的这种"移情"——从期望的对象向合适的替代物的移情，如视觉再现过程就是这样。由于木马能被（隐喻性地）骑，因而它便成了真马的对等物。

我们应该基于这一背景来看现在的问题：即艺术中的某

〔1〕见本书中的"木马沉思录"。

种视觉特质是怎样被经验为伦理价值的对等物。日常用语中的隐喻可能会为我们研究这些对等性提供一个极好的开端，尤其是对那些能把特质从一种感官经验转变成另一种感官经验的对等性的研究。这些所谓的联觉隐喻〔synaethetic metaphor〕[1] 使我们说出"velvet tone"〔天鹅绒般的语调〕,"black bass"〔黑色的男低音〕,"loud color"〔响亮的色彩〕等话语。因为这儿没有发生有意识的移情，因而它们特别引起我们的兴趣。不知道什么缘故，在我们心中，黑色这一特性与一种低沉的声音相汇合。同样，举另一个生动的隐喻，我们说 loud color〔响亮的色彩〕并不是因为我们有意识地将声音的一种特质与一种视觉印象相联系，而是因为这种颜色给我们这样的感受。不过，这种汇合与价值经验不可分割。事实上，生物学上的价值经常是其他种类价值的最便当隐喻。温暖、甜蜜和光明给我们一种强烈的愉悦感，所以我们用温暖去修饰友谊,用甜蜜去修饰小孩,用光明去修饰一个人的行动，但另外一些经验也会有影响力。经济价值为一般意义上的"价值"提供了隐喻，可能这就是为什么我们写信要用"Dear Sir"开头〔Dear 有"亲爱的"和"贵重的"意思——译注〕。过去经验的社会价值已褪化成了隐喻，使我们用 noble〔高贵〕来修饰一个人的姿态。由早先教育印刻在脑子里的价值也被转移运用于修辞中，如 a clean fight〔一场干净利落的战斗〕等等。在上述所有例子中，我们又似乎感受到一种联觉。友谊被经验为"热烈"，它"温暖了我们的心"。如果这种经验的联合不仅仅是词的组合,[2]，我们就可以得出两个相当有用的结论，第一个是关于美学词汇上的"诊断"价值〔diagnastic value〕。自从有艺术评论以来，评论家一直使用隐喻来表达他们的批评和赞扬。他们将色彩的混合看成是"粗俗的"，将高贵的形式看成是"崇高的"。他们赞扬一个艺术家调色的"认真"，而批评另一些人的"浮华"效果。这些

---

〔1〕斯坦福，见前引书，第47页起。

〔2〕面部表现的理论最早是由皮德里特〔Piderit〕在1859年提出（参阅K.比勒的《表现理论》〔*Ausdruckstheorie*〕（耶拿，古斯塔夫·费希尔，1933年）。根据这种理论，对味（如甜，苦等）的反应给我们提供了模仿表现的元素，这种理论认为，味和模仿表现的统一可以追溯到各种印象尚无分类的发展阶段。在这儿就象在知觉中一样，我们可以说，最一般化的整体反应不是一个"抽象"的阶段，而是一种最原始的领悟世界的方法。亚里士多德把隐喻描述为特质的分析和转移的结果，这很容易搞混上述状况（参见K.比勒的《语言理论》第346页）。纯粹的联想心理学也无法证实这种状况。

用语也许从总体上能告诉我们比平常更多关于审美经验的知识？因为这就是我们可以得出的另一个结论：美学作者迄今为止一直在试图告诉我们艺术不是什么，他们急于使艺术摆脱种种受外界支配的价值，因而他们在艺术的中央造成了一个可怕的空虚〔forbidding void〕。我以为，我们言语习惯中结晶出来的价值的联觉证明，这个空虚是人为的。审美价值能否说成是独立存在的这一难决的问题在这儿无需让我们费心。关键的是，在我们的生活经验中，审美价值经常可以在其他价值领域中找到共鸣。曾有人用一种历史的理由来抗议批评界的价值混乱，特别是反对轻易地将艺术与伦理相混淆。但现在这种危险已不复存在，我们又得承认这一事实：几乎没有谁不能根据伦理价值来经验伟大的艺术。这篇论文的根本目的就是为我们寻求对这一事实的解释提供指南。

三　作为象征的金子

显然，对光明的热爱深深地置根于我们的生物本性，我们对灿烂光辉的喜爱也同样置根于我们的生物本性，因此爱光明这种原始反应为人类提供了基本的价值象征，便不足为奇了。金子只不过因为它是闪光的、象太阳一样的金属，永不老化，永不褪色。宝石也只不过是一种光芒耀眼永不破碎的石头。财宝和经济财富可使我们大饱眼福，守财奴可以欣赏其宝藏，而不去欣赏资本负债表。这种现象不久以前还可以看到。现在财宝已不能再为肉眼所见，已不再提供一种直观的愉悦，这是许多价值从直接经验中分离的一个例子，这些分离正是我们为复杂的文明结构所付出的代价。过去的许多史料可以证明所谓相互加强的关于价值、闪耀和豪华的隐喻的吸引力，其中一份史料将我们引向了问题的关键。

十二世纪，圣·德尼修道院院长叙热〔Abbot Sugar〕写了一本有名的书，记叙了修建他的修道院中的教堂（第一所哥特式建筑）和他捐献给此教堂的财宝，在这一记述的著名一段中，他描述了一只缀满珠宝的精致圣物箱这一景观“怎样使他的心灵从物质世界上升到精神世界”，即对圣经的神秘解释的境界〔*anagogico more*〕。叙热著作的最新编辑欧文·潘诺夫

斯基教授[1]已完整地说明了这段描述的哲学背景，他指出叙热是怎样依据归因于新柏拉图主义者狄奥尼修斯〔Dionysius〕大法官的神秘主义来看待他的珠宝。叙热的修道院中特别纪念了这位大法官。叙热正是从这儿找到了一种发达的关于宗教象征的教义，这种教义将光作为神性的外在显示。而且潘诺夫斯基还认为，光芒四射的珠宝在这位修道院长的心中引起了一种宗教的恍惚。但与我们上下文有关的是，这种恍惚怎么也不可能由发光的金属引起。只是因为这位修道院长在他的信仰中意识到其中所象征的巨大价值并为之所慑服，只是因为他的哲学准许他产生对通过感官象征体现的超自然的恐惧，光芒才得以在光的领域中行使隐喻的职能。这儿，"看"与"知"（就象在别的地方一样）是密不可分的。

叙热的说明之所以很特殊是因为他那清晰的分析。不用说，在宗教艺术中几乎普遍使用贵重和闪光的东西作为神性的隐喻。[2]

贝文〔E.Bevan〕教授在他的《象征主义与信仰》〔*Symbolism and Belief*〕一书中，列举了一些基本隐喻，这些隐喻使人们得以把"更高的"权威形象化。"高"本身便是一个隐喻。贝文指出，无论当我们使用"较高的价值〔superior value〕"，"崇高的〔exalted〕"，"杰出的〔excellent〕"，"卓越的〔transcendent〕"或其他无数词语时，[3]都不能避免这种空间隐喻。在艺术中正如在生活中一样，明—暗，高—低这两对词经常与人体的美对丑联系在一起。不过人们使用这些词并没有任何深奥的意义，它只代表了与丑陋和哀退相对的健康和活力。这些隐喻的力量可以在无数精巧的寓言画中得到例证。在那些图画中，许多美丽的拟人形像将成群的象征性魔鬼从闪烁明亮的"崇高"场所投进黑暗的深渊。这些图画证明了最普遍最简单的价值的视觉隐喻形式："美"代表善，健康代表友好，快乐代表神圣。尽管柏拉图的哲学隐约地认可这种把美与神性相

---

〔1〕《修道院院长叙热论圣德尼修道院教堂及其艺术瑰宝》〔*Abbot Suger on the Abbey Church of St.Denis and its Art Treasures*〕欧文·潘诺夫斯基翻译、编辑和作注。普林斯顿大学出版社，1946年，第21页和第64页。

〔2〕J鲍冬伊〔Bodonyi〕"后期古典绘画构图中金底的形成及其意义"〔Entstehung und Bedeutung des Goldgrunds in der Spatantiken Bildkomposition〕，载《考古发现》〔*Archeologia Ertesitoe*〕，1932—1933年，XLVI期。另见我在《艺术评论文集》〔*Kritischer Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*〕（1935年）中的评论文章。

〔3〕埃德温·贝文〔Edwyn Bevan〕，《象征主义与信仰》〔*Symbolism and Belief*〕（伦敦，艾伦和昂温公司，1938年），第28页起。

对等的做法，但这一象征意义实在太明显了，所以不是特别有趣。事实上，在隐喻的领域中，艺术早已远远地超越了这种简单的等同。

四　高贵的单纯

十五世纪时，阿尔贝蒂〔Leone Battista Alberti〕讨论了适合于祭神场所的装饰。他拒绝考虑使用金黄色。他根据所引证柏拉图和西塞罗的权威性论断，提倡使用纯白色。因为他相信神明们在生活和艺术中最爱纯净。(1) 初看起来，阿尔贝蒂似乎只是用一种视觉隐喻代替了另一种视觉隐喻，即用纯净代替了耀眼，但如果我们将他的主张放在人文主义的上下文中去研究，就可以看到，在叙热的灿烂珠宝的美丽耀眼的直接经验与阿尔贝蒂对纯净的热爱之间有着重要的区别。确切地说，区别在于，实际上阿尔贝蒂拒绝外在的耀眼产生的愉悦，而赞成某种更高贵的东西。他珍视洁白的墙，不仅由于它是什么，且由于它不是什么，"纯净"与"未加修饰"两词本身就隐含有这种否定的成分。现在，艺术处在这样一种文化上下文：在这里，期望的产生和被否定其本身就成了价值的表现。

当然，只有当这种否定表明了一种为求得更高级的价值的放弃时，它才是有意义的。在非国教者的聚会厅里，人们以纯宗教的名义拒绝使用灿烂的光和色彩，而审美的因素被推到经验的边缘。有时我们可能会对一座简陋小屋外表的朴实单纯留下很深的印象，但阿尔贝蒂想到的并不是这种简朴。因为文艺复兴时期人们都以为这种放弃在艺术领域的内部可以指向更高级的价值。不管怎样，这种放弃标志着艺术的整个精微化〔sophistication〕过程的开端，这一过程使西方文明中的艺术摆脱了那种简单的追求感官愉悦的倾向。文艺复兴时期的艺术家们并非轻视黄金，他们只是处处想证明艺术本身能创造出超过黄金的价值。阿尔贝蒂在别处也解释过这一点，他说，菲狄亚斯〔Phidias〕的铅雕像将比同等重量的黄金更有价值。(2) 对文艺复兴时期的艺术家来说，如果他用艺术创造出了比纯粹

〔1〕L.B.阿尔贝蒂，《论建筑》〔*De Re Aedificatoria*〕第七书第七章。
〔2〕L.B.阿尔贝蒂《论绘画》〔*Della Pittura*〕第二书。

表面的耀眼更高的价值，那是一种骄傲。

一个奇怪的历史误会造成了一种偏见——这种偏见认为与中世纪的朴实的唯灵论相反，文艺复兴时期的艺术注重直观愉悦。但文艺复兴时期的同代人则持有不同的看法。薄伽丘〔Boccaccio〕在乔托〔Giotto〕大师死后不到三十年，就在他的《十日谈》中对乔托的艺术"复兴"的重要意义最早作了评价，这个评价在这一点上是极不含糊的。薄伽丘盛赞乔托是这样一位画家：

"有些人为愉悦无知的眼睛而作画，而不是为愉悦自己的智慧，这是那些人给艺术造成的错误。他（指乔托）使得在这种错误中淹没了几个世纪的艺术重现光明。"〔1〕

低级的艺术即愉悦头脑简单者的感官的艺术，与有文化的人才能欣赏的较高级艺术之间的这一对立，成了十六、十七世纪评论家们的老生常谈。瓦萨里〔Vasari〕的《名人传》〔*Lives of the Painters*〕〔2〕一书对此有生动的描绘。在那儿，我们可以读到罗马教皇西斯图斯四世〔SixtusⅣ〕的轶闻。西斯图斯四世曾许诺为西斯庭礼拜堂雇佣的四名壁画家中最杰出的那位提供特别奖金，当真正的艺术大师们，波蒂切利，佩鲁吉诺〔Perugino〕和基尔兰达约〔Ghirlandaio〕完成了他们的最佳之作时，第四位——科西莫·罗塞利〔Cosimo Rosselli〕知道"他的构思和设计都很差"，为掩盖这些缺陷，他给壁画涂上了厚厚的俗丽颜色——群青和金黄色，这使他的同伴们感到大为有趣。但最后得胜的却是他。因为罗马教皇对艺术一无所知，他不仅将奖金发给了这位新手，甚至坚持要其他大师也在他们的壁画上涂上耀眼而俗丽的金黄色。

在这儿遭到嘲讽的是粗俗者的粗俗趣味。这段轶事仅仅给瓦萨里的故事加了一点笑料——粗俗者正是罗马教皇自己，他证明自己在文化修养上要比他雇佣的艺术家低。我们已不需要再举别的例子了。因为在十六、十七世纪那样有严格等级的社会里，粗俗与高雅之间的对立已成了评论家们注意的中心。并不是说他们把这个对立看成隐喻。相反，他们相信，某些形式或模式"确实"是粗俗的，因为它们只能愉悦粗俗的人；而另一些模式则是高雅的，因为只有经过培养的

〔1〕G.薄伽丘，《十日谈》第六天第五个故事。

〔2〕见该书中关于科西莫·罗塞利〔Cosimo Rosselli〕的生平。

情趣才能欣赏它们。他们所举的关于"得体"的例子也表现了这一点。构成高雅趣味的东西中总有一种强烈的否定因素。高雅的趣味意味着要有一个不易受直接愉悦诱惑的头脑——直接的愉悦只能诱惑粗俗的人。因而，响亮的色彩、挑逗性的服饰和言之无物的话语都"违反了得体"、都是"很低级的趣味。"

"趣味"〔taste〕与"举止"〔manner〕之间的平衡深深地植根于我们的文化传统。伊莱亚斯〔Norbert Elias〕[1] 在一本关于文明进程的极有名的著作里，详细论述了我们欲望的满足是怎样受控于愈来愈多的社会制约，这些制约可以在各种社会规章中找到证据。现在，我们很容易理解为什么趣味和举止的价值与等级势力的金字塔相对等，高雅（贵族）在最高层；粗俗（平民）在最底层。社会的禁律常常是从最高层下达到最底层——这是一个历史事实。贵族优雅地用餐，农奴却狼吞他们的食物。尽管实际上，贵族们——象瓦萨里描写的罗马教皇——并不常在艺术中表现出相同的进化，但"高贵"这个隐喻还是来源于这个社会层次（贵族）。当然，贵族的制约并不仅仅是行为的制约。不管现实怎样，这种制约首先被认为是一种伦理的制约，一种对热情的控制，一种对冲动的控制。这一点适用于罗马人的"庄严"〔gravitas〕也适合于骑士的"分寸"〔mesure〕和"礼节"〔courtoisie〕，当尼采〔Nietzsche〕歇斯底里地称道贵族时，他将"缓慢的姿态"，"缓慢的瞥视"，[2] 抽象为他尊敬的贵族的相貌特征时，他仍是在描述那些不受自发的看与活动的欲望支配的人，那些具有很强自控能力的人。

如果对这个批评性隐喻的分析是正确的，那么，我们或许已对艺术本身能成为我们的一种道德价值象征的过程有了初步了解。在我们文化所确立的等同体系〔co-ordinate system〕里，对愉悦的控制与高贵和"善"已经汇成了一流，历史学家若想检查这种从历史材料中得出的印象，除了诉诸内省再也没有别的更好的方法了。[3]

---

〔1〕诺贝特·伊莱亚斯〔Norbert Elias〕《关于文明的进程》〔*über den Prozess der Zivilisation*〕（鹰宅书屋〔Haus Zum Falken〕，巴塞尔，1939年）。

〔2〕《权力的意志》〔*Der Wille zur Macht*〕格言第943条。

〔3〕这种内省受理论预期的指导，这一点几乎不言而喻。我的例子中的这些预期理论源于恩斯特·克里斯的思想和著作。在克里斯的《艺术中的心理分析探索》的几个模式中，"最适距离"〔optimum distance〕的观点得到了发展。

五　清晰的线条

这种内省检验的环境并非十分不利，因为在以往几十年中，我们经历了一场"审美趣味"的变革，这种变革与上一节讨论的审美趣味的"精微化"过程有共同之处。（简要性地说）如果文艺复兴时期拒绝俗丽而崇尚高贵的话，那么，二十世纪人们便是为了追求"清晰的轮廓"而摈弃装饰。这种变革过去是，现在仍然是在种种流行观念的影响下进行的。熟知这些观念的人都会认识到，在这个领域里种种关于社会和道德方面的问题似乎也是与审美价值问题密切相关的。也许现在我们离这场争论已有足够的时间距离，可以不偏不倚的态度来了解争论双方的见解。维多利亚时代的人们为什么酷爱装饰？人们会迅速而一致地回答：因为装饰已经到了可以代表艺术的地步。在复杂的审美反应的取舍上，这并不是什么惊人的突破。文艺复兴时期，艺术已经获得了"自立"的价值，已经（如我们所看到的）不再以华贵艳丽为准。那么这种价值成为一个"隐喻的领域"不是再自然不过了么？如果一幅风景画画得不错，十八世纪的人们便会称赞道：所画事物看上去"如画"〔picturesque〕[1]。为了使剪刀受人青睐，维多利亚时代的设计师将它设计成哥特式窗格花纹的式样，使它带有几分"信仰时期"文物的样子。从本质上讲，装饰的这种运用并非十九世纪首创的。各种装饰中的时尚——谁能划出风格和时尚间的界限？——其实都取决于这种联想。文艺复兴时期的佛罗伦萨自由民们在自己的住房上装上一个仿古〔*all'antica*〕的门廊，将其外观弄成古代神庙的样子，并宣称自己忠实于高尚的古罗马人的价值。当然，在未开化的远古时代，装饰艺术还是有更为直接的作用。[2] 那时，朴素的艺术家们把器皿的把手作成蛇形、或将它的喷口制为鸟嘴，使之具有这些动物的内在魔力。我们或许可以说，甚至在这里，隐喻也在起着作用。桌子的脚是护桌的兽爪，由此

---

〔1〕参见克里斯托弗·赫西〔Christopher Hussey〕的《如画》〔*The Picturesque*〕（伦敦，普特曼，1927年）。

〔2〕E.勒维〔E.Loewy〕，"造型艺术的起源"〔Ursprunge der bildenden Kunst〕，载《维也纳科学院年鉴》〔*Almanach der Akademie der Wissenschaften in Wien*〕，1930年。

桌子与保护着它的动物融为了一体。但尽管如此，到了维多利亚时期，装饰便成了艺术的隐喻。隐喻着作为财富的视觉标志或象征的艺术。维多利亚时期的室内往往置有蜘蛛抱蛋、虎皮和天鹅窗帘，壁炉架上饰物点点，家俱上绘有暗示各重要时期的艺术的装饰图案，恰似一个收藏有几百年战利品的贵族博物馆，以表现其主人的鉴赏能力。然而，突然间这一切成了精微化的牺牲品，并成了"毫无趣味的摆阔"口号的攻击对象。人们被迫扯下沉重的窗帘，扩大窗户以增加沉闷的房间里的光线和空气，同时不得不抛弃家中那些只能"接尘"的小玩意儿，敲掉那种虚伪的灰墁装饰，废弃家俱上那些没用的饰物并代之以"清晰"、功能性的线条。这种变革也许是由某些合理因子诱发的。巴斯德〔Pasteur〕关于病菌以及肮脏角落处易有病菌的发现，可能是上述行为的诱因之一。但是，不管怎么说，内省法可以证明，卫生方面的考虑并不是唯一的因素。我们所钟爱的许多现代设计，从清洁与合理的生活所暗示的客观意义来说，实际上并不见得更"有益于卫生"。如果说维多利亚时代的人们是从博物馆中得到他们的视觉隐喻，那末今天，我们的视觉隐喻便是从剧院和工厂中得来的。如果说古人把他们的桌子变成了监护动物的隐喻、那么文艺复兴的自由民们则把他们的宫殿变成了古罗马庙宇的隐喻。同样，今天有人让我们视自己的住房为"居住机器"〔machine to live in〕。当然，机器本身，确切地说，工程界本身如今已成了经常产生隐喻的领地。我们用"流水线"〔stream line〕这一隐喻暗示或表明高效率，而在"流水线"中没有高速的气流会产生摩擦。同样，卫生、清洁、纯净等也成了提供隐喻的领域，这些领域使得我们用玻璃纸包裹商品，把我们的房间变成镀铬的办公室。象文艺复兴时期的人们转向"得体"一样，人们觉得这种变革具有强烈的社会联想。反对维多利亚式内景装饰的主要理由是它"庸俗"，这意思是说这种华丽俗气、虚伪质劣的装饰只能给人以廉价、肤浅的满足。各种评论"好"或"坏"的设计的书籍甚至公然暗示，喜欢一种灯台而不喜欢另一种灯台的做法是非上流社会人士的表现。当然，这种思潮在今天已有所改变。在艺术界，真正的"先进"群体更感兴趣的是亨利·莫尔〔Henry Moore〕作品的"有机"形式，而非蒙德里安〔Mondrian〕或佩夫斯纳〔Pevsner〕等"构成派"画家的纯净。在设计方面，那种维多利亚式"庸俗不堪"的装饰现在已被认为具有逗人的特性。这就意味着，所谓庸俗问题已失去其重要性，不再被认为是危险的了。

在这一点上内省似乎特别表明，人们排斥维多利亚装饰艺术及其相应之物，这不只是一个审美偏爱的问题。我们觉得"粗俗"的艺术或设计并非使我们觉得无动于衷，它会给我们一种实在的不快感，使我们觉得"恶心"。我们为"简洁纯净"而创造了新的视觉隐喻，这与强烈反对让人觉得俗艳粗鄙的形式是密切相关的。人们憎恶"廉价"〔cheap〕，"华丽俗气"〔gaudy〕和"粗制滥造"〔sloppy〕，就说明我们在对待某事物时具有强烈的感情因素参与其中。而且，这种参与的性质也不难推测。人们表现得好象可以抗拒诱惑，这也暗示在我们使用的种种隐喻之中。我们说某幅画"装饰俗气"〔pretty-pretty〕，指的便是它只能给人以原始的满足，而不适于成人欣赏。如果说某画象"巧克力盒子"〔chocolate boxy 喻表面华美〕，便含有此画只能引起非艺术的自我沉溺之意。我们在各个方面的审美反应都表明，人们已意识到，这种非艺术的自我沉溺与我们现在已经能够控制的低层次的满足是同一回事。人们发现，这种"廉价的"作品往往有明显的色情联想，往往"甜密过度"，"使人发腻"，"软糊"，"鼓胀"。有证据表明，只是近来被列入"精微化"〔sophistication〕禁忌的那些作品才会使我们产生这种感觉。更早时期的那些艺术形式可能会使我们觉得无大价值，但不会使我们感到"厌恶"。金子或金色的运用曾经极大地使文艺复兴时期的作家们震惊，被他们谓为幼稚粗俗的迹象。如今，这种作品则被认为是一种令人愉悦的天真。人们可以对这种简单的愉悦产生某种沉溺。我们已接近了精微化的第二个层次。这一层次把"原始的"作为一种价值来珍视，以此隐喻各种强烈、直接、直率和单纯的东西。古代的艺术往往得充当这种象征之用。〔1〕

如果概括一下上述简短的内省，那么可以这样说，人们对某些艺术表现成份的态度与他们对其他愉悦形式的态度一样，有一个曲折的发展过程。伊莱亚斯的研究不仅适用于此处，就象它们适用于其他的"高雅行为〔good behaviour〕"〔2〕领域

---

〔1〕参见迈耶·夏皮罗〔Meyer Schapiro〕对阿瑟·厄珀姆·波普〔Arthur Upham Pope〕的"波斯艺术概述"〔Survey of Persian Art〕的评论。见《艺术通报》，1941年3月号，第85页。

〔2〕见前注之处。我们认为，伊莱亚斯的发现的价值在于他允许我们摈弃"历史时期的生物进化"的假设。这种假设似乎是A.埃伦茨威格〔A.Ehrenzweig〕在《艺术视觉和听觉的心理分析》〔*Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*〕（伦敦，1953年）中提出来的。因为在伊莱亚斯的书中，卡尔·波普尔在《历史决定论的贫困》〔*The Poverty of Historicism*〕（伦敦，1957年）一书中提出的方法上的警告可以适用。

一样。文明的发展产生了伊莱亚斯所谓的 die Peinlichkeitsgrenze〔难堪的界限〕，但也使其他一些被认为完全受控制的领域获得了解放。趣味低级的人对现代艺术的精微化回归〔sophisticated regressions〕的反应表明，这些回归也被认为是人们应该提防的一种威胁。在有些艺术作品中，"高级趣味"和"低级趣味"的人都能感受到一些道德价值，而其他一些艺术作品则被他们认为不当而加以抛弃——这两种态度更多地与观者本身的主观态度有关，尽管有时人们对此企图加以掩饰。

六　冲动与限制

对前面两部分内容，我们可以这样概括：从文化发展的脉络来看，艺术不仅包括美学家们所常常关注的自然隐喻——如以强烈的色彩来表现强烈的感情——而且还包括对它们的否定，艺术常常是通过这种否定、限制或自我克制而创造了新的具有更高价值的隐喻。不过，在概括这些研究结果以前，还有一些困难需要加以克服。这些困难之一是："趣味"与"艺术"之间的关系怎样？显然两者是不可以绝然分离的，而且，明确"界定"两者的界限是不会有什么成效的。尽管我们无需去下文字定义，但是如果我们说，弊脚的艺术只要能表现出最佳的行为，也能满足人们"高雅的趣味"，一般人也能明白其意。人们甚至可以凭直觉感觉到（如果我们有浪漫的倾向），"趣味"有时是反艺术的，是会窒息艺术活力的。所谓"趣味时代"〔Age of Taste〕，正是"高贵的单纯"理想风行时期，指出该观念的危害性的不是别人，而是皇家学院院长乔舒亚·雷诺兹爵士〔Sir Joshua Reynolds,P.R.A.〕。他说：

当单纯仅仅为它自身而建立，而不是作为衡量艺术的标准，也就是说当艺术家们仅仅凭它来评价自己的时候，故作单纯的做法如同其他装模作样的行为一样，只能倒人胃口，令人作呕。然而，在这种情况下，艺术家们也许会自我陶醉于自己的作品。尽管他们发现，由于他们的作品缺乏娱乐性，不能给人以精神上的愉悦，世人对他们的作品反应冷淡，不以为然，但他们还是安慰自己：作品好歹具有单纯性；而单纯这种美太

纯净、太简洁，不能为粗俗的世人所欣赏。

在艺术中如此，在道德上也是如此。如果某个人的德行仅仅在于他没有不道德行为，那这个人便无法激起我们对他的德行顶礼膜拜……〔1〕

我们或许可以更进一步阐述一下雷诺兹的道德明喻，我们可以说，一致性并非就是美德；如果没有激情需要控制，那么限制并不能使人觉得是一种价值。在我们眼下关注的问题即艺术否定或自我克制中，无疑也可以感受到类似的东西。当然，要把某件"高贵单纯"的真正的艺术品与缺少高贵因素的"趣味之作"〔work of taste〕区分开来并非总是可能的。例如，在建筑方面，人们就这个问题的看法就极易变化——人们对以提倡不加修饰的白墙"纯净"说而著称的文艺复兴时期建筑师阿尔贝蒂地位的评价也往往大相径庭。但是从整体上来看，我们认为，要判断作者在创作时是没有情感注入还是控制了情感，还是可能的。伟大的艺术作品一方面总是强烈冲动的产物，另一方面又是作者更强烈地配合和控制这种冲动的结果。

在这里，我们所谈论的是一个观相理解法的问题。路德维希·克拉格斯〔Ludwig Klages〕一生从事这项研究，但遗憾的是，由于伯格森式〔Bergsonian〕非理性主义的作祟及其对理性论据的憎恶，他的直觉洞察能力的价值受到了破坏。克拉格斯的出发点是笔迹学。在观相中，他迫不急待地想证明，如果把人们字体中的相同特征或缺乏特征看成是缺乏冲动造成的还是看成因抗拒力量的作用造成的，会使这些相同特征或缺乏特征具有不同的意义。于是，他引进了"形式水平"〔Formniveau〕，即凭直觉洞察到的操作水平这一概念。这一水平使我们能够透过一个人最规范的笔迹看到一种"生命"的存在〔2〕。克拉格斯明显所指的那种两重性由一位正在表演的音乐家用"心"和"脑"等比较实在的术语对一位正在指挥的伟大同行进行了描述：

在管弦乐队中，我们与乐队指挥的关系较之他人更为接近，因此能够有效地判断他是用心还是用脑来创造音乐。应该知道，在托斯卡尼尼〔Toscanini〕身上，这两者达到了完美

〔1〕乔舒亚·雷诺兹爵士，《十五篇演讲》〔*Fifteen Discourses*〕（人人丛书版伦敦，1928年）第135页。

〔2〕L.克拉格斯〔L.Klages〕《表现活动与形式力量》〔*Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*〕（莱比锡，1923年）。

的平衡。虽然他的心〔heart〕受思想〔mind〕的支配，但他的音乐指挥全都是发自内心最深处〔inmost being〕，乐队成员在排练的最初五分钟内就能感受到这一点。音乐声中他如醉如痴，内心那深沉而强烈的情感奔流而出，展示在脸上的每一道皱纹里。虽然他也控制着自己的力量，但这并不意味着他不忠实于自我。实际上，世界上任何一种力量都需要加以控制，才能成为有效的力量。请看乐曲高潮一幕。这时，他向乐队成员频频发送指令，要求他们奏得更有力些，使得他们近乎精疲力竭；同时从其庄重的神情可知，他也同样频繁地要求自己，直至获得最佳演奏效果。他从不允许他的力量扩展到浪费的程度，也不过分地渲染某个乐句。

最值得赞美之处是，用如此神圣的单纯来再现作品，使作品突然间显现出一种全新的面貌——然而令人难以置信的是，这种面貌仅仅是在作曲家允许的范围之内。〔1〕

这段文字里用如此非技术语言表述的这种现象，或许可以被心理分析学家称为"自我控制"〔ego control〕。这种特质在音乐表演者的艺术中尤其得到了例证，因为音乐表演中既有理性控制的需要，也有理性控制的可能。例如，当我们谈到托斯卡尼尼"决不会过分渲染乐句"时，我们就知道：托斯卡尼尼决不会象二流演奏家那样拜倒在一时的感情诱惑之下；他决不要那种能给人以即时满足但破坏乐章整体结构的"廉价效果"；他在强烈的情感中靠严肃获得了"神圣的单纯"，这种单纯成了最高价值的音乐隐喻。

这个例子也许还可以提供某些启示。演奏者处在作曲者与听众的中间，他们在某种意义上要承受来自这两者面临的问题。最近，保罗·欣德米特〔Paul Hindemith〕强调说，他相信奥古斯丁所谓音乐是一种道德秩序的图像的理论。在音乐演奏中，听众要积极合作，才能获得这种图像。〔2〕他又一次描述了一种要求自我控制而不要一味沉溺于声音快感的做法，他把这种沉溺归罪于波伊提乌〔Boethius〕的音乐理论。在此，我们也隐约地看到了音乐的价值体系。这种体系与其他艺术的价值体系是对应的。整体设计之所以能驾驭各部分的表面吸引力，是因为它要求作者和观者或听者这方面应具有一种比较高

〔1〕伯纳德·肖尔〔Bernard Shore〕《管弦乐队的倾述》〔*The Orchestra Speaks*〕（伦敦，1938年）第182页。

〔2〕保罗·欣德米特〔Paul Hindemith〕《一位作曲者的世界》〔A Composer's World〕（麻省，坎布里奇，哈佛大学出版社，1952年）。

级的控制。艺术中崇高的否定，是那种为了大结构的需要而对局部效果的否定。不过，并非各种对满足的抑制都使人觉得是一种崇高的隐喻，有些作品似乎是一种堕落的精微化〔depraved sophistication〕。是在玩弄颜色或声音的"*raffinement*"〔精细性〕，故弄玄虚，逗弄听者，它不是把作品的否定当作为服从更高级价值而作出的牺牲，而似乎只把它用作一种调味品而已。只有最严格的道德学家才会否认这些效果在艺术中的地位，但是古代学院派理论把这种否定降到较低的地位，则可能有其心理学的理由。

七　美即真吗?

对所谓价值汇合〔confluence of values〕的著名而动人的记载，莫过于济慈〔Keats〕的"希腊古瓮颂"。正是这首诗提出了"美即真，真即美"这个为后人反复引用乃至滥用的名句。除了那些令人销魂的快乐以外读者还能在此诗中看到什么？如果带着眼下所讨论的问题阅读这首诗，那么，我们就会为它那情欲未遂，欢乐受抑的形象描述所感动。此诗的第一行就向读者提出了这一主题：

Thou still unravish'd bride of quietness,
〔你仍是未失贞洁的娴静新娘，〕

接着诗歌便对自我克制进行了赞美：

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; ···
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal—···
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd, ···
〔听见的旋律固然美妙，未曾听见的

更美妙；……
勇敢的情人，你永远永远也不能亲吻，
尽管目标已经临近——……
更幸福的爱，更幸福、幸福的爱！
永远温馨，精神欢畅，
永远年轻，胸怀激荡；
超脱于一切使人痛苦和餍足的
人类急切的热望，……〕

难道是因为它是一首"冷静"的田园诗，谈泊而遥远，所以古瓮才获得了普遍象征性的尊严？人们或许会这样认为。因为除了象济慈的信〔1〕中所说的对艺术家的视觉真实的一般性新柏拉图主义的信念之外，那种认为只有以自我克制为代价才能涉入美学领域的观念在十八世纪的美学界起着重要的作用。因此，席勒的思考转向了动物本性的束缚和美学沉思的自由之间的对比：

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen
Brechet nicht von seines Gartens Frucht!
〔你想在世间能跟天神一样，
在冥府中得到解放，
不要采下死园中的果子！〕〔2〕

但无论济慈的感叹有怎样确切的根源和含义，仍然存在这样一个事实：伟大的艺术使许多人觉得他们正面对着"真"。通常，对上述观点的讨论取决于这样一种信念：即所有伟大的艺术都是"真的"〔truthful〕，因为它们是"真诚的"〔sincere〕和"诚挚的"〔honest〕——正如蹩脚的艺术常常被认为是不真的一样。任何艺术道德方面的研究都不能逃避这个重要的问题。

---

〔1〕《济慈书信集》〔*The Letters of John Keats*〕，J.B.福曼〔J.B.Forman〕编辑，牛津大学出版社，牛津，1947年，第67页起。

〔2〕《理想与生活》〔*Das Ideal und das Leben*〕；这种哲学背景另见席勒的论文《论激情》〔*über das Pathetische*〕，它和我们这里所述的上下文大有关系。〔译者按：《理想与生活》一诗用钱春绮先生的译文。诗中的"死园"是指一切官能享乐的世界，因为在这个世界中花果都要归于死亡，故有此称；人如沉浸在官能的享乐之中，就不能进入理想的净土。〕

我们想知道的是我们应该如何解释伟大的艺术品是"真诚的"这一直觉。

在这一节里，我将试图解释为什么评论家们喜欢的这个术语应该和"高贵"或"纯洁"这些术语一样，被认为是一种隐喻，以及另一方面（如在前面的例子中）为什么这种隐喻仍能描述某种心理真实。在这里，人们比在前面一些例子中更倾向于从字面上理解这个隐喻。如果并且仅仅当艺术家表达了他"真正感觉到"的东西时，我们才能确信艺术家是诚挚和诚实的。但是经常有人指出那些阻碍这种朴素的表现主义观点的种种困难。没有人会固执地认为写奏鸣曲的音乐家非得等到心情黯然的时候才写柔板，等到心情愉快时才写"谐谑曲"。[1] 即使他这样做了，谁会知道或因此而感谢他呢？我们有什么权力去询问一个艺术家的个人情感呢？我们又如何能够知道我们觉得"虚伪的多愁善感"的作品并没有表达一颗真实的伤感心灵的真正体验呢？

很显然，我们在这儿混淆了"表现"〔expression〕这个词的各种不同含义。在日常用语中，"表现"这个词更多地指的是通过手势，音调或面部表情来表明人的感情。但即使在这里我们也必须谨防混淆。脸红是害羞的表现，皱眉是发怒的征兆。正如很明显的烟意味着火一样，这两者都表现了某种情感的存在。但在这些"表现"方式之间也有区别。脸红是害羞的一种征象，而且一般说来它是难以控制的，因此，脸红是诚实的。皱眉是发怒的一种征象，但皱眉并不一定意味着发怒，因为我们可以故意地皱眉。我们可以任意皱眉以表达我们生气这个事实。皱眉作为发怒的一种表现可以等价于同一意义上的言语表露。因而皱眉也就成了老师或演员表达"我现在发怒了"这句话的简便方式（不管是真怒还是假怒）。我们在日常生活中谈及"表现"这个词时，老是将象征[symbol]与征象[symptom]混为一谈。我们有理由这样认为，因为社会交往中所使用的表现是由这两类符号〔sign〕组成的。惯例已教会我们如何控制和疏导感情的征象，使感情符合于特定的象征规范[2]。一般成年人只有在极端的情况下才会失去对真实征象的自觉控制，才会使用与精神状态的征象毫不相干的感情象征。

前浪漫主义时期的批评家们在谈论艺术上的"表现"时，总

---

〔1〕关于这方面的评论，见P.欣德米特，第35页起。

〔2〕参见克里斯"作为表现过程的笑"〔Laughter as an Expressive Process〕，见前引著作，第127页起。

是指他们头脑里那种"象征"意义上的表现。他们探讨图画中的形象表情如"拉奥孔的痛苦","希律王的狂暴",分析诗人或音乐家任意"画出情感"〔paint the affects〕(在十八世纪常常这么说)的手段,并注重各种艺术为了这个目的而发展起来的词汇。如果用本文的专门术语来表达,这些评论家们可能会说,大调是音乐家用于表达娱乐的象征或隐喻;一个乌云密布、暴风骤雨下的大屠杀画面可以作为剧烈悲伤的隐喻。换言之,对他们来说,艺术并不是"表现"〔expression〕而只是运用了"传统"或"风格"所发展和保存下来的"表现手法"〔expressions〕。

只要"表现"这个词局限于艺术家所使用的象征,那么就不再会有艺术家本身的"真诚"问题。只有出现了浪漫主义,"表现"才成为评论家们喜欢的一个词语,而且这一重点的转移与不断增长的艺术的功能是感情的交流的信念有关。换言之,艺术作品本身被认为是艺术家心理状态的一种征象,一种性格的表现。这一来马上就产生了真实表现对虚假表现的问题。

但我们是否真的有理由将艺术真实与真实的交流等同起来呢?伟大艺术的道德是建立在"象征"与"征象"的暗合上,这种观点难道不是掩盖了艺术家和他作品之间的精微关系吗?[1]确实,贺拉斯〔Horace〕劝告诗人"你要我哭,首先你自己必须感到痛苦",但这种劝告与华滋华斯的"在平静中"回味情感的相反劝告一样,都应该被认为是技术性的暗示而不是道德禁忌。很明显,这里并没出现艺术家在创造一部作品时的私人感情的问题。至于艺术家的"个性"我们已学会了注意这个简单的词后面隐藏着的无限精微性。要认出一个我们仅仅通过他的作品所了解到的艺术家,这几乎是不可能的。所以,艺术家的个性在作品中到底"表现"出了多少呢?

我们在面对某些艺术杰作时得到的"真诚"感就象"崇高"、"纯洁"和"风纪"等情感一样,是无可非议的。但我们怀疑这些隐喻都指向同一中心。当我们发现一位教师的皱眉具有表现性时,我们并不会去关心(除非我们是他的学生)他的发怒是"真的"或者只是"做出来的",而只领会到这一皱眉确实是发怒的表示。因为这一皱眉不仅仅是一种孤立的迹象(如果是这样

---

〔1〕R.G 科林伍德〔R.G.Collingwood〕在《艺术的原理》〔*The Principles of Art*〕(牛津大学出版社,1938 年)中对象征和征象作了类似的区分。但是我不能完全同意这位作者的结论。仅就诗歌来说,讨论个性表现的最富有刺激的材料可以在 E.M.W.蒂利亚德〔Tillyard〕和 C.S.刘易斯〔Lewis〕之间的通信集《个性的异端邪说》〔*The Personal Heresy*〕(牛津大学出版社,1939 年)中找到。

即可想到这是假怒），而是与其他发怒的迹象共同出现：如轻蔑的声音，紧闭的嘴唇随着怒气的增长而出现相应的扭曲。很可能大多数人在真的发怒时，其表演更令人信服，但是，当然并不是真怒就使皱眉显得更为道德。所以我们由此得出结论：这儿同样是部分对整体的从属，是控制的因素，即被约束的情感而不是互为相关的征象，才使我们得出"诚挚"的直觉，才使得艺术有可能成为道德经验的类比。

我们怀疑艺术中的"真"或"真挚"的感情是由于价值的联觉引起的，如果我们调查为什么某些类型的画总被指责为犯有"不真挚"和"假情感"之罪的原因，这种怀疑便可以得到加强。只要略微看一看批评文献，就可以知道这种指责多半是冲着我们所谓的象征而不是征象来的，是冲着十七世纪波洛尼亚画家笔下的神魂颠倒的圣徒以及格勒兹〔Greuze〕笔下卖弄风情的侍女，或者多雷〔Doré〕画中夸张的怜悯来的。我们目前并不关心这些作品是否值得评价，而是关心我们该如何解释这种"不真挚"的指责。只有证明雷尼〔Reni〕确实想宣称圣人的感情就是自己的感情，这种指责才能够得到证实。可是并不存在这种情况，雷尼并不想"表现虔诚"，他只想用"虔诚的表现"来描绘圣人的形象（他是这样理解的）。因此，真挚对不真挚的标准在此实际上并不适用。

另一方面，我们也不难猜测，为什么有这么多的人总是趋于使用这种方便的表示轻蔑的隐喻，来反对这种图画。他们也是那种把其禁忌强加于黄金和装饰的"文明过程"的牺牲品。我们在社会中可以显现的感情范围自维多利亚时代以来更加缩小了，我们已经尽力最大限度地减少了象征和征象，减少到仅仅能保证真正敏感的人之间进行接触的限度。艺术作品中如果出现了与这些禁忌势不两立的象征，就会"激怒我们的感情"，"使我们恶心"。我们就会怀疑这些作品想把我们引入一种被禁止的表现癖形式。因而以我们怀疑其真挚性的方法来回避之。因为我们不想哭，我们就以贺拉斯的格言来反对他们，坚持认为他们自己从没感到过痛苦——好象他们自己曾声称他们感到过痛苦似的。这里，对表情性的象征的反感（浪漫主义使它们与征象相混淆）使老练的审美趣味在时间上连续地往回退，直退到更为原始，更为古老的艺术。这些艺术中没有很容易解释的表现，因而不会刺激他们的神经。原始艺术没有不体面地表现各种明显的感情，因而不会触怒他们。原始艺术的崇拜者想逃避表现，可却在表现主义中越陷越深。想到他们能够透过阿兹台克人偶象中那种神妙莫测的面具，能够在"世俗之

人"只能看到丑恶和庄严的地方看出表现性，他们可能觉得非常得意。也许他们觉得在评价线条、颜色和图案而不是面部和姿势的表现价值时，可以放纵感情的经验而不会越过"虚伪感情"的禁忌。当然，这种欣赏趣味的变革也有有价值的一面。它的价值在于认识到了艺术只有以克制为代价才能产生感情上的满足。但是，除非批评家能够对正在起作用的过程有一定的了解，否则他所使用的隐喻也能产生危害，而且我认为，许多这样的危害事实上在人们把艺术和征象的表现等同的时候已经产生了。

八　希望和危险

从卡莱尔〔T.Carlyle〕以来，象征一直被看成社会控制和保持社会同一的力量，在言辞激烈的《旧衣新裁》〔*Sartor Resartus*〕一书中他说："诗人〔Poet〕和神启的创造者〔inspired Maker〕，象普罗米修斯一样，能够创造新的象征，能给人间带来又一把天堂之火，"他咒骂"过时的象征的破布条……到处挂着、它欺骗你、约束你，禁锢你……。"〔1〕不久前，A.N.怀特海〔A.N.Whitehead〕详细说明了他的观点，他提醒我们："一个社会，如果不能将对制度的尊重与革新的自由结合起来，最终一定会衰退，或者由于混乱，或者由于活力被无用的阴影所窒息而慢慢衰退。"〔2〕

随着我们逐渐远离过去的等级社会，象征和价值的问题事实上更尖锐了。我们已经讲过，这种社会多么强烈地给陈述艺术的术语印上了参考体系。高雅与粗俗，高级与低级，"尊贵"与"平常"在今天只不过是用于形容曾经是有形现实的空泛并正在逝去的隐喻。我们不一定要哀悼它们的逝去才能认识到，一个隐喻的领域正从我们的意识中消失，而这一隐喻至少在几个世纪里给人提供了一种价值的象征（尽管这一象征是多么拙劣）。这一象征所作的甚至还要多——它给"文明过程"提供了

〔1〕见前注之处，"论象征"〔Of Symbols〕。整章都值得研究这个，题目的学者注意。

〔2〕阿尔弗雷德·诺思·怀特海〔Alfred North Whitehead〕，《象征主义的意义和作用》〔*Symbolism, Its Meaning and Effect*〕（剑桥大学出版社，1928年）。

诱饵或奖励。自从文艺复兴，甚至可以说，自从中世纪的爱情法庭〔Courts of Love，判决有关礼貌和显贵的爱情事件的妇女法庭——译注〕以来，谦恭、文化、礼节在社会上越来越得到推崇。愿意放弃直接的愉悦而追求更高级的满足的趣味得以发展，就是受到这种奖励的成就之一。我们习惯于鄙视附庸风雅的行为，即是为了社会的进步而假装文化的行为[1]。但开始是假装的东西后来往往成为真实——至少在第二代人中间成为真实。这种广义的附庸风雅可能是保持文化发展的最强动力之一。它提供了一种社会压力，促使人们去学习被称为"普通文化"〔general culture〕的常备的象征符号或通用图像；它支持和奖励自我克制。当莫里哀笔下的茹尔丹先生〔M.Jourdain〕想抛弃他的中产阶级地位，成为一名贵族〔gentilhomme〕时，他邀来了音乐师、舞蹈师、剑术师和哲学权威。我们可能会和莫里哀一道嘲笑茹尔丹，或者我们会对这种附庸风雅感到有些窘迫不安，但事实仍然是：等级社会需要高昂的入门费——要根据某些标准重新塑造整个的自我。今天，这些机制仍在起作用，但正在放松约束。专业化威胁着隐喻的领域，社会的自由化则威胁着无可异议的社区准则。艺术为社会提供濒临失去的价值象征的机会到底有多大呢？

如果我们的分析正确的话，那么这种机会确实存在，但轻易乐观的余地是很小的。因为艺术并不是能够联系各个阶级和文化的"通用语言"，原因是艺术并不依赖于整个人类通用的隐喻区域。即使在艺术不利用"代码"的地方，即使在它没有暗指特定知识的地方，它也得依赖于吸引和排斥，接受与拒绝的精微的相互作用以实现更高级的价值。如果我们现在能更接近理解这一特定的平衡是怎样能够被那些适应这种平衡的人用作所有形式的"好"的隐喻，那么，我们也就知道了这一反应在多大程度上得依赖于不太容易控制的因素。它受我们人类中心的调节，它与情感成熟程度和我们的文化水平有密切的联系。用心理分析术语来说，这些问题在很大程度上依赖于自我〔ego〕的力量和它的防卫状态，因此不容易只受"艺术欣赏"课程的调节。

在我们现代世界中，有一些可辨别的趋势似乎产生了希

---

〔1〕乔治·博厄斯〔George Boas〕在《批评家的入门书》〔*A Primer for Critics*〕（巴尔的摩，1937年）一书中对附庸风雅的现象作了简明而又透彻的分析。

望。大众传播媒介虽然常常被指责为粗俗趣味的传播者，但它似乎为比对过去任何时候都多的听众真正地理解音乐提供了条件。象它们的鼓吹者说的，它能使较微妙的和谐的价值开始吸引越来越多的听众并为他们所理解，这无疑部分是通过使许多听众熟悉古典名曲，但我们可以猜想，也可能部分是通过提供流行音乐中包含的这种易得的满足而引起的食伤。也许广告的炫丽色彩同样也可以有助于人们对伟大艺术的抑制作出反应。

不过，我们应该把上述某些观察中可能得出的消极结论与这些积极的因素相对照。隐藏于奇妙的平衡——情欲与情欲未遂，宁静的田园中的热烈追求——中的"丰富的价值"，使得"希腊古瓮"的美成为"真"。新价值的出现带来的危险不断地威胁着艺术，不断威胁着这种平衡。这种危险在上面引用的雷诺兹[1]对"单纯"所作的讽刺性评论中得到了很好的说明，它随着我所谓的精微化的过程不断增加。正象我努力要说明的那样，精微化过程暗示了一件艺术作品正处于这样一种境地：人们既根据它所摒弃和否定的来对它作出评价，又根据它是什么来对它加以评价。现代艺术中这些否定和否定之否定已变得非常精微，"廉价"和"粗俗"的社会禁忌正迅速地降临在艺术中一个个新的方面——使一些刚刚还受到指责的领域得到解放，成为受到惠顾或被人欣赏的领域。当然，这些否定和解放有其真正的作用，它们与艺术家及其朋友们经验到的平衡的真正转移相对应。但危险是人们越来越强调消极方面——缺乏图解、缺乏再现、缺乏模仿、缺乏情感和缺乏创造——这会将艺术作品越来越推向"趣味作品"，这显然与人们所希望的效果相反。我们时代的时髦话也增加了这一危险。"高雅对粗俗"这种静态的社会价值观被"进步对落后"这种动态的价值观念所取代。在这场意识形态的斗争中，最蹩脚的作品能够成为宣称进步或传统主义价值的标签——事实上，蹩脚的作品也许能更响亮地宣称具有这种价值，因为它不需要关心价值的平衡，而只有价值平衡才使艺术成为最高价值的有效象征。

批评家如果为了创造价值的象征，就试图规定艺术家应该怎样做、不应该怎样做，定会招来嘲笑。纳粹德国和苏联夭折

---

〔1〕唐纳德·托维爵士〔Sir Donald Tovey〕的《一位音乐家的谈话，卷一，音乐的完整性》，〔*A Musician Talks, I, The Integrity of Music*〕(牛津大学版，1942年)。特别是该书的38—39页对现代批评界的某些偶象作了同样具有破坏性的评论。且该书对"转位"之类的作曲手法的心智方面作了有力的嘲讽。

的艺术就是对这种专横作法的一个警告。然而，批评家在这些事情中也有一份责任。艺术不仅仅是"时代的表现"；[1] 它是那些为了生活而不得不寻求社会认可的人的作品。批评家在社会变革过程中观察到并且大加传播的那些关于价值的时髦话在创造性艺术家的耳边回响；而且通常指导着他们的偏爱或者设置禁忌。更为重要的是批评家必须知道他们的隐喻确实是隐喻，它们是从那个生命的中心跳出来的，在这个中心里，"美好的"、"清晰的"、"高贵的""真实的"、"健康的"、"自然的"、"真诚的"、"体面的"等等，只是丰富的价值体系中一种不可翻译的经验的各个方面，这种价值是针对着整个人类而言的，正如伟大的艺术永远是针对整个人类的一样。

〔潘晓兰、张伟平译，杨思梁校〕

〔1〕参治·博厄斯的《无翼的飞马》〔*The Wingless Pegasus*〕（巴尔的摩，1950年）中的附录一证明了这一说法的空洞性。

论　风　格

STYLE. *International Encyclopedia of Social Sciences*, vol. 15. New York: Macmillan and Free Press, 1968

风格〔style〕是表现或者创作所采取的或应当采取的独特而可辨认的方式。这个定义的适用范围之广可见于"风格"一词在当代英语中的众多用法。(在《缩本牛津英语词典》〔*Shorter Oxford English Dictionary*〕里，这个词的定义和说明几乎占了一页。)也许可以把这些用法简便地归为描写用法和规范用法〔descriptive and normative usages〕。按照集团、国家和时期，描写可以对种种创作或制作方式进行分类。这样的描写无论过去或现在都是常见的，例如，吉普赛风格音乐、法国风格烹调或十八世纪风格服装。有些术语源于人名，如"西塞罗风格"。"风格"还可以指某个人做事的方式("这不是我的风格〔style〕")。同样，机构或公司也可能有某种独特的程序或生产方式。出版商有"出版风格"，并会向作者提供怎样引用书名等等的"印刷格式凡例表"〔style sheet〕。

人们常常用表示心理状态特性的形容词来描写风格，如"热烈的风格"，"幽默的风格"。这类的特性描写往往会逐渐变成内觉的（联觉的）描写，如说某段文字或某个表演具有"活泼"、"单调"或"优雅"风格。被描写的特性常常是来自某种表演方式，然后才转移到别的具有类似特性的东西上去，如"戏剧"风格的举止、"爵士乐"风格的装饰，"僧侣"风格的绘画。最后还有一些现在用来表示类别的专门术语，如"罗马风式"或"巴洛克式"风格。有时，这些术语从用于描写建筑程序扩展到用于描写其他艺术的表现方式，甚至还扩展到用于描写那些时期的种种社会现象，如"巴洛克音乐"、"巴洛克哲学"、"巴洛克外交"等等〔1〕。

---

〔1〕参看勒内·韦勒克〔René Wellek〕和奥斯汀·沃伦〔Austin Warren〕的《文学理论》〔*Theory of Literature*〕(1949年) 1965年，第三版，纽约：哈考特〔Harcourt〕版，第11章。

象大多数描写特色的词语——也包括"特色"、"出色的"这些词——"风格"一词不加任何修饰形容词也可以有规范意义的用法，它可以作为赞扬词，表示一种称心的一致性和显著性，这种特性使某个表演或某件作品卓异于众多"不出色的"事件或物品："他颇有风度〔in *style*〕地接见了他"；"这位杂技演员表演很出色〔has *style*〕"；"这座建筑缺乏特色〔lacks *style*〕"。哈克贝利·费恩〔Huckleberry Finn〕在描述"一排象大队游行人马似的很长的木筏"时说："它的气派〔style〕实在是大得吓人。在这样的筏子上当一名船夫，那才真算是够意思"（马克·吐温〔Mark Twain〕的《哈克贝利·费恩历险记》〔*Huckleberry Finn*〕，第16章）。在人类学家看来，也许每块木筏都有它自己的"风格"，如果他选用这个词来表示任何社会里制作这类航行用具的习惯方式。而在马克·吐温这本小说的主人公看来，这个词的意思是指木筏经过精心制作而特别引人注目。温斯顿·邱吉尔〔Winston Churchill〕的一句答话是说明这种内涵的极好例子。有一回，他去理发。理发师问他："您想理什么发式〔*style* of haircut〕？"他答道："象我这样平凡的人不想理什么气派的发式〔a hair *style*〕，只管随便理吧。"〔1〕

意图与描写　如果批评家和社会科学家注意到邱吉尔对这个词用法的区别，也就是说，如果"风格"一词只限于表示诸表现方式中的一种方式，那么他们就可以少掉许多的麻烦和混乱。从历史的角度看，这一点是显而易见的。在英国，从格雷戈里历〔Gregorian calendar〕（即目前通用的阳历）公布到被人们接受的那段时期里，"风格"一词被用作表示计时方式的替换词。随着"旧历"〔old style〕渐渐被淘汰，人们也就不再继续谈到该按哪种历法〔style〕在信上签写日期了。

然而，除了惯用法以外，"风格"一词还被不加区别地用来指使用者而不是创作者或制作者所能区分的任何创作或制作类型，这已在方法论上造成了严重的后果。也许可以论证（本文就将论证）：只有在有取舍选择〔alternative choices〕的情况下，某种独特的方式才能被认为是有表现力的。比如说，某位少女选择了某种风格的服装，她这样做其实表现了她想要在某个场合里显示某种个性或扮演某种社会角色的意图。同样，某个董事会决定新建的办公大楼采用当代的建筑风格，它作这样的决定表现了它想要为公司树立形象的意图。工人穿上工作服

〔1〕引自1958年12月19日伦敦《新闻纪事报》〔*News Chronicle*〕。

或施工员搭自行车棚时，他们也许并没有意识到他们是在作选择，但旁人可能会看出，有各种工作服或车棚的式样可供他们选择，如果他用"种种风格"来描写这些式样，那么他就会作一些心理解释，而这些心理解释往往会把他引入歧途。讲到"选择"，让我引述一位语言学家的一段精辟论述："有关表现力的全部理论的中心就是选择的观念。如果没有替换表达方式可供说话人或作者选择，那么无疑也就不会有风格。同义〔synonymy〕——就这个术语的最广意义而言——是全部风格问题的根源。"〔1〕

如果用"风格"这一术语的描写用法来指做事的取舍方式〔alternative ways〕，那么就可以用"时尚"〔fashion〕一词来专指带有社会威望的、易变的偏爱。一位女主人可以由于她的装饰或款待客人的某种风格而在某个社区的较大或较小的范围内引起某种时尚。然而，这两个词在使用上可能会有某些相同之处。如果一种时尚的偏爱变得非常普遍并且持续很久，那么它就会影响整个社会的风格。此外，关心威望有时往往会有虚伪和势利之嫌，同一个运动可能会被批评它的人描写为"时尚"、而被赞扬它的人描写为"风格"。

词源 "风格"〔style〕一词源于拉丁语的"stilus"，"stilus"指的是罗马人的一种书写器具。"风格"可以用来表示一个作家的写作方式〔2〕，尽管更常用的表示语言风格的术语是 *genus dicendi*〔演说方式〕〔3〕。希腊、罗马的修辞学教师的著作对风格的各种潜力和类别所作的分析至今仍是最精妙的分析。言语的效果取决于选用的带有不同社会和心理涵义的高雅或谦卑的词汇是否恰当。同样应注意的是词汇的古代用法和现代用法〔4〕。只要符合主题的需要，无论古代用法还是现代用法都是适宜的。这就是所谓的得体原则，即风格要合乎场合时宜的原则。把下里巴人的话语用于严肃的场合是可笑

〔1〕参看斯蒂芬·厄尔曼〔Stephen Ullmann〕的《法国小说的风格》〔*Style in the French Novel*〕，1957年，剑桥大学出版社，第6页。

〔2〕参看西塞罗〔Cicero〕的《布鲁图斯》〔*Brutus*〕，100。

〔3〕参看安东·丹尼尔·利曼〔Anton Daniel Leeman〕的《论演说——罗马演说家、史学家和哲学家的风格理论和实践》〔*Orationis ratio: The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*〕，1963年，阿姆斯特丹：哈克特〔Hakkert〕版，第二卷。

〔4〕参看E.H.贡布里希的《古代修辞学中对原始主义的争论》〔The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric〕一文，1966年，载《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》〔*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*〕，第29期，第24—28页。

的、同样，把庄重的言词用于琐碎的话题也是可笑的[1]。按照西塞罗〔Cicero〕的看法，演说是一种技巧，一种逐渐发展起来的可以被自信地用来打动陪审人员的技巧。但登峰造极的技巧往往离堕落只有一步之遥。过分追求效果会造成一种空洞做作、缺乏力度的风格。唯有不断研究风格的最伟大的模范("古典"作家)，才能保持风格的纯洁[2]。

这些也适用于音乐、建筑和视觉艺术的原则构成了十八世纪以前批评理论的基础。在文艺复兴时期，乔治·瓦萨里〔Giorgio Vasari〕以规范的术语对艺术的各种方式以及它们向完美境界发展的情况进行了描写。"风格"一词是慢慢进入视觉艺术领域的，尽管在十六世纪末和十七世纪里这个词用于视觉艺术领域的频度增加了不少[3]。然而，它在十八世纪里才被确立为艺术史研究中的专业术语。那得主要归功于J.J.温克尔曼〔J.J.Winckelmann〕的《古代艺术史》[4]。温克尔曼认为希腊风格是希腊人生活方式的表现，他的这种观点影响了赫尔德〔Herder〕和其他的学者，促使他们也用这样的眼光去看待中世纪哥特风格。温克尔曼的论述为建立以各个时期风格来划分艺术史的方法铺平了道路。值得注意的是，艺术史中所采用的表示风格的各种名称都是规范带来的产物。它们不是指一种对古典规范的（适当）依赖，就是指一种对古典规范的（不当）偏离[5]。"哥特"风格原先的意思是罗马帝国的破坏者们的"野蛮"风格[6]。"巴洛克"

---

〔1〕参看西塞罗的《演说家》〔*Orator*〕，26。

〔2〕参看恩斯特·罗伯特·库丘斯〔Ernst Robert Curtius〕的《欧洲文学与拉丁中世纪》〔*European Literature and the Latin Middle Ages*〕，(1948年) 1963年，纽约：哈珀〔Harper〕版，第249页。本书是论述古代修辞学对中世纪文学风格的影响的经典著作，初版为德文。

〔3〕参看扬·比亚洛斯托基〔Jan Bialostocki〕的"造型艺术的方式问题"〔Das Modusproblm in den bildenden Künsten〕一文，1961年，载《艺术史杂志》〔*Zeitschrift für Kunstgeschichte*〕，第24期，见第128—141页。这是目前仅有的一篇概述十九世纪以前批评家将古代修辞学范畴——包括"风格"这一概念——用于视觉艺术评论的最佳文章。

〔4〕参看J.J温克尔曼的《古代艺术史》〔*The History of Ancient Art*〕，(1764年) 1880年，波士顿：奥斯古德〔Osgood〕版，第4卷。该书初版为德文。

〔5〕参看E.H.贡布里希的《规范与形式——文艺复兴时期艺术研究》〔*Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*〕，1966年，伦敦：费顿版，第83—86页。

〔6〕参看保罗·弗兰克尔〔Paul Frankl〕的《哥特式——八个世纪的文献资料和解释》〔*The Gothic: Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*〕，1960年，普林斯顿大学出版社。

一词是由义为“奇异”、“怪诞”的几个词组合而成的[1]。“罗可可”一词是J.L.大卫〔J.L.David〕的学生于1797年前后新造出来嘲弄蓬巴杜夫人时代〔the age of Pompadour〕的那种浮华风格用的[2]。“罗马风式”一词在大约1819年被人们启用时表示的是“罗马风格的堕落”。同样，“手法主义”指的是败坏文艺复兴纯正风格的矫揉造作[3]。如此看来，古典主义风格、后古典主义风格、罗马风式风格、哥特风格、文艺复兴风格、手法主义风格、巴洛克风格、罗可可风格、新古典主义风格这一序列记录了古典完美的理想的次次兴衰沉浮[4]。十八世纪哥特风格的复兴向这一观点发起了首次挑战，然而，只是在十九世纪里，建筑师们才有可能利用“历史风格”这一宝库里的所有宝藏。这种情形使十九世纪人的风格意识变得越来越强，从而导致以下这个迫切问题的提出：“什么是我们时代的风格?”[5] 批评家和史学家发展出来的风格观念反过来影响着艺术家。在争论风格问题的过程中，风格与技术发展这两者之间的关系问题变得越来越受到人们的关注。

技术与时尚

表现或创作的独特方式只要符合社会群体的需要就可能会保持稳定。因而，在静态群体中，守旧势力往往是很强的，

〔1〕参看奥托·库尔茨〔Otto Kurz〕的“巴洛克：一个概念的历史”〔Barocco: storia di una parola〕一文，1960年，见《意大利通信12封》〔*Lettere italiane 12*〕，第4封。

〔2〕参看S.菲斯克·金博尔〔S.Fiske Kimball〕的《罗可可的创造》〔*The Creation of the Rococo*〕，(1943年) 1964年，纽约：诺顿〔Norton〕版。

〔3〕参看《规范与形式》的第99—106页。

〔4〕参看欧文·潘诺夫斯基〔Erwin Panofsky〕的《文艺复兴和西方艺术的历次复兴》〔*Renaissance and Renascences in Western Art*〕，1960年，斯德哥尔摩：阿尔姆奎斯特—威克塞克〔Almqvist&Wiksell〕版。

〔5〕参看乔治·博厄斯〔George Boas〕的“必须跟上时代”〔Il faut etre de son temps〕一文，(1941年) 1950年，见乔治·博厄斯的《无翼的飞马——艺术批评手册》〔*Wingless Pegasus: A Handbook of Art Criticism*〕，巴尔的摩：约翰斯·霍普金斯〔Johns Hopkins〕版。这是一篇论述“艺术必须表现时代”这一十九世纪观念的文章。

制陶、藤编或作战的风格可能会长期不变[1]。引起变化的主要力量有两种：其一为技术改进；其二为社会竞争。本文篇幅有限，无法更多地讨论技术进步问题，但还是有必要提到这个问题，因为技术进步影响着选择情境〔choice situation〕。有人可能会认为，了解较好的方法就可以改变艺术作品的风格，确实，在技术占首要地位的方面，如在军队作战、体育竞赛或交通运输方面，可示范的较好方法一旦被人了解和掌握就可能会改变程序的风格〔the style of procedure〕。

在某些有限的仪式场合，比较老的方法也许依然被人们保留着。在研究风格的人看来，我在这里提起这一点并不离题。英国女王仍旧乘坐马车而不是汽车去国会。她的卫兵手持的是马刀和长矛而不是冲锋枪。犹太教堂里做礼拜用的《旧约》首五卷经文仍然是写在羊皮纸卷上的，而世界各地其他的教堂已都采用了比较便于翻阅的抄本。显然，古老风格的表现价值往往将随着通常情况下采用的技术方法与特殊场合里专用的方法之间的差距的增加而增加。技术发展越快，新老方法之间的差距也就越大。在我们当今的技术社会里，继续使用"老式汽车"便是某种"生活方式"的表现。

我们这里论及了引起变化的第二个因素，即社会竞争和社会威望的作用。在"更大和更好"〔bigger and better〕这一口号里，"更好"指的是有目的的技术改进，"更大"指的是在竞争群体中有推动力量的展示作用。在中世纪的意大利城邦里，对抗的家族在建造高塔时相互竞争。那些高塔现在仍是圣吉米尼亚诺〔San Gimignano〕城的明显标志。有时，城市当局为了表示其权力的象征，不允许别的塔尖造得高出市政大厅大楼的塔尖。此外，各城邦也竞相建造最大的教堂，就象王侯们在林园大小、歌剧气派或练马场设备上争高低一样。为什么某次竞争会突然采用这种而不是那种成分，这一点并不总是容易讲清楚的，然而，一旦拥有高塔、大教堂或快速摩托车在某个社会里成了一种地位的象征，竞争往往会导致出现一些超越技术目的需要的过分发展。

我们也许有理由说。这些过分发展属于时尚范畴而不是风格范畴，就象方法改进属于技术范畴那样。但我们在分析风格的稳定性和可变性时总是应该考虑时尚和技术的影响作用。如同技术的压力，时尚的压力也为那些拒不跟随时尚、想要维护

---

〔1〕参看弗朗兹·博厄斯〔Franz Boas〕的《原始艺术》〔*Primitive Art*〕，(1927年) 1955年，新版，纽约：多弗〔Dover〕版。

独立的人提供了选择的另一种方式。显然，他们的独立只是相对的。甚至拒不参加某种最时兴的社会活动从某种程度上来说也是在变相地介入这种活动。确实，变相介入者会比那些时尚追随者显得更突出。如果他们有相当的社会威望，他们甚至可能会成为某种不落俗套的时尚——某种能最终导致新风格产生的时尚——的开创者。

以上所作的技术优势和社会优势之间的区分当然是人为的，因为，在某个社会里，技术的领先往往会给该社会带来威望。羡慕古罗马的强大和古罗马的遗迹导致了文艺复兴时期崇拜一切罗马东西的时尚的产生；彼得大帝〔Peter the Great〕和凯马尔帕夏〔Kemal Pasha〕对西方优势的羡慕导致了他们国家的服式和发式不自然地向西方式样变化。使保守的欧洲人哀叹不已的在"铁幕"两边都出现的爱好美国爵士乐或美国俚语的时尚暗示了美国技术上和实力上传奇般的威望。人们一涌而起学习俄语，其原因可以追溯到苏联第一颗人造地球卫星的发射成功。然而，到处都一样，不赶时髦者的反应能提供衡量风格的潜在魅力的最佳标准。有些不发达国家的领袖，如甘地〔Gandhi〕，已提出要抵制他们国家服装式样、表现风格和行为方式的西方化倾向。他们赞扬未堕落的原始技术的优点。

人们很少分析这些压力对艺术风格的影响，但可以设想，从这方面去分析艺术风格也许能得出有价值的结果，因为，自十八世纪以来逐渐被归在了艺术这一名称之下的许多活动曾经既服务于增加威望又服务于各种实用目的[1]。在建筑领域里，这两个方面自古以来就是相互影响的，例如，埃及金字塔的建成既展示了竞争的气势又展示了工艺和组织的技巧。技术和威望这两个因素对中世纪的一系列建筑风格的相对影响到底哪个大，人们对这个问题往往看法不一。就防止火灾危险而言，石拱建筑技术显然是有优点的，然而，建筑师采用哥特式肋棱，后来又在轻而高的结构使用上相互攀比，他们这样做是否主要为了技术上的目的，这仍是个悬而未决的问题。不难看出，对威望的注重和要超过别的城邦或别的王侯的愿望总是在影响着建筑的外观。然而，建筑历史也表明，有许多建筑并不

〔1〕参看保罗·克里斯特勒〔Paul Kristeller〕的"艺术的现代体系"〔The Modern System of the Art〕一文，1951年，载《思想史学刊》〔*Journal of the History of Ideas*〕，第12期，见第496—527页；和"美学史研究"〔A study in the History of Aesthetics〕一文，1952年，载《思想史学刊》，第13期，见第17—46页。

受技术和竞争这两种压力的影响，它们采用的是比较简单的风格或追求比较自然的效果。新古典主义风格的摈除装饰的建筑、简朴的"小特里亚农宫"以及在凡尔赛的"玛丽·安托瓦内特〔Marie Antoinette〕的草屋"就是很好的例子。哥特式的复兴不仅从中世纪风格中汲取了灵感，而且也从新古典主义风格中获得了力量。的确，纵观建筑的历史，我们也许可以看出各种动机的最有意思的冲突。在十九世纪里，当技术的发展提高了铁结构的效用，建筑师们曾一度采取墨守仪礼的态度，认为这种新材料本质上缺乏艺术性。在他们看来，埃菲尔铁塔是技术的展示，而不是艺术的展示。然而，在我们工业化的社会里，最终还是由技术的威望来使新方法在新工艺的"实用"风格中得到体现〔1〕。当今，甚至讲究技术效用的实用主义在建筑上也已变成了一种表现的形式成分。但就这点而论，实用主义有时至少在使手段真正适合目的需要这方面对设计还是有着影响的。在视觉艺术领域里，说明技术和时尚相互作用的最好例子是那些并不打算在激流中运行但却制作成"流线型"的结构。

我们甚至可以根据技术和时尚的影响作用去考察绘画和雕塑的发展，假如我们承认图像制作在社会里通常是有某种具体功能的。在部落社会里，仪式面具、图腾柱或祖先像的制作如同其他人工产品的制作通常是受着保守的技艺传统的支配的。如果现存的形式符合目的的需要，那么就没有必要作变动，手工艺人的徒弟可以从他的师傅那里学会制作程序。然而，国际交往或嬉戏性的发明可能会导致图像制作的一些"更好"——至少从自然和理性上讲是更好——方法的发现。这些方法能否被某个社会的人们所接受主要得取决于图像在该社会里具有什么样的功能。在图像主要被用于仪式活动的那些地方，人们往往反对图像变化，尽管他们无法完全阻止这种变化的发生。埃及和拜占庭的保守风格便是很好的例子。从另一方面讲，如果绘画和雕塑的主要功能是取决于它们在观者眼前引出一段故事或一个事件的本领〔2〕，那么促使这种本领得到提高的那些可演示的进步方法往往很快就会被人们所接受并且取代

---

〔1〕参看尼古劳斯·佩夫斯纳〔Nikolaus Pevsner〕的《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到沃尔特·格罗皮乌斯》〔*Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*〕，（1936年）1958年，修订本，纽约：道布尔迪〔Doubleday〕版。1964年企鹅图书公司出过平装本。

〔2〕参看E.H.贡布里希的《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》，（1960年）1962年，修订本，伦敦：费顿出版社；纽约：万神殿〔Pantheon〕出版社。

先前的方法，但先前的方法也可能只在少数的一些宗教场合或作品里继续得到应用。进步方法的这种威望，我们在艺术史里至少可以看到两次，可以在公元前六到四世纪希腊艺术的发展中和十二到十九世纪欧洲一系列风格的演化中看到。

在公元前五世纪，如短缩法〔foreshortening〕这样的错觉手法的发明，和在公元后十五世纪，如透视法的发明，使希腊艺术和佛罗伦萨艺术处于领先地位。这些时期的风格在文明世界各处的威望和传播便可以表明这一点。经过几个世纪的时间，这种浩大的作用力才逐渐耗尽，反作用力才开始出现。

然而,就在艺术风格这一领域里,更好的错觉手法的采用能够导致——确实也曾导致了——拒绝某种风格和接受某种风格这两者之间的张力的产生。拒绝如同接受也是一种强有力的表现手段。在公元前四世纪的希腊人和公元十六世纪的意大利人掌握了达到艺术当时的主要目的——即制作令人信服的图画——的方法后,这种反作用力变得特别重要。有人认为,一旦手段达到了目的的要求——例如在阿佩莱斯〔Apelles〕（失传的）绘画或莱奥纳尔多、拉斐尔和米开朗琪罗的杰作里所使用的手段——也就不再需要技术进步了。继这些大师之后的一些美术家所作的一些创新,如卡拉瓦乔和伦勃朗在光影使用上的创新,贝尔尼尼〔Bernini〕在动态描绘上的创新,就遭到了一些批评家的反对。他们认为,这些创新是违反艺术基本目的、以牺牲明晰性作代价的技巧的不当展示。这种看法就是在西方传统批评的整个发展中起着重要作用的风格哲学的基础。手段和目的的完全一致是古典风格的标志〔1〕。在有些时期里,手段是不足以实现目的的,这样的一些时期被认为是原始或初始的时期；而在有些时期里,手段据说被滥用而出现空洞的展示,这样的一些时期被认为是堕落的时期。如果要对这种批评加以评价,我们就得问一句:展示难道不能或不曾发展成一种有其独特惯例和规则的艺术功能?

风格的发展与衰变

从规范的角度我们显然可以看出，艺术风格可能会遵循某种固有的过程，这种过程在不同的时期会接纳不同的活动。荷

〔1〕参看贡布里希的《规范与形式》。

马〔Homer〕的史诗、索福克勒斯〔Sophocles〕的悲剧、德摩斯梯尼〔Demosthenes〕的演说、波拉克西特列斯〔Praxiteles〕的雕刻、阿佩莱斯或拉斐尔的绘画就是不同时期不同艺术达到古典阶段的标志。莫扎特〔Mozart〕使交响乐达到了目的与手段完全一致的古典阶段，这要比拉斐尔使绘画达到古典阶段晚三百年。

确实,有人已提出过,诸如手法主义或巴洛克风格这些现象——无论人们怎样去评价它们——发生在任何成熟或过分成熟的艺术的发展过程之中,在那段"将近末了"的时期里,越来越紧张狂热地寻找新的复杂表现方式的势头会导致风格的"枯竭",因为所有的替代成分都已被试用尽了〔1〕。虽然这一解释从表面上看有一定的道理，似乎能说明历史发展某些阶段的情况，但是千万别忘了："复杂表现方式"和"成分"这些术语在这里并不确指哪种具体的方式或成分；此外，即使是对手段与目的之间的关系也可以有种种相互对立的解释。被一位批评家认为是艺术的古典风格很可能会被另一位批评家认为是艺术的堕落风格;在一位研究者看来象是风格枯竭的最后阶段在另一位研究者看来则象是新风格的初探阶段。塞尚〔Cézanne〕——他的艺术具有复杂的表现方式是确实无疑的——认为他自己是艺术新时代的创始人。任何伟大的艺术家都具有这种两重性。他们总是可以被称作前一阶段发展顶峰的代表、新时代的先驱者或（被反对者称作）引起堕落的祸首。因而，扬·凡·艾克〔Jan van Eyck〕的自然主义可以被看作是注重大量细节描绘的晚期哥特式的极点〔2〕，也可以被看作是新时代的原始开端。J.S.巴赫〔J.S.Bach〕的音乐风格可以说有现代音乐的复杂，也可以说有古典音乐的庄严。如此看来，几乎所有的风格都可以令人信服地被描写成是"过渡性的"。

此外，对艺术发展所作的阶段或风格划分显然总是任意的。亚里士多德〔Aristotle〕率先在他的论著里对悲剧的发展作了描述(《诗学》〔*Poetics*〕1448b3—1449a)，但在着手描

---

〔1〕参看托马斯·芒罗〔Thomas Munro〕的《艺术进化论及文化中的其他理论》〔*Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*〕，1963年，克利夫兰艺术博物馆〔Cleveland Museum of Art〕出版。

〔2〕参看约翰·赫伊津哈的《中世纪的衰落——对十四、十五世纪法国人、荷兰人生活方式、思想和艺术的研究》〔*The Waning of the Middle Ages: A study in the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the 14th and 15th Centuries*〕，(1943年) 1964年，伦敦：阿诺德〔Arnold〕版，第21章。本书初版为荷兰文。1954年道布尔迪〔Doubleday〕出版公司出过平装本。

述之前，他得先把悲剧与喜剧或笑剧区分开来。同样，我们若要对绘画的整个发展过程进行描述，我们就得对绘画的某个分枝的发展进行描述。我们可能会发现，后来的肖像画（如手法主义风格的肖像画）就是早期的风景画。

如果根据风格发展的内在逻辑去分析风格的方法已产生了有启发性的结果，这与其说应归功于所谓的历史规律论的正确，还不如说应归功于批评家的敏感。海因里希·沃尔夫林〔Heinrich Wolfflin〕[1] 为了使人们对某位艺术大师可利用的艺术手法引起注意就采用过这种分析方法。他研究出了一套供讨论艺术用的词汇。这套词汇虽然不很完善，但能使我们更多地注意特定的艺术大师所处时代的传统。我们若用不断发展的观点去研究一件作品，我们就会留心该件作品的创作者从前人那里学到了些什么、作了哪些革新以及他对后人的影响。我们千万不可人云亦云，说这种发展是必然的。对所有的艺术大师来说，未来是开放的〔open〕。虽然每位艺术大师的选择可能会受到特定环境条件的限制，但发展的方向仍然是无法预计的。阿克曼〔Ackerman〕对这种风格宿命论作了更充分的批评[2]，但是他的责难并不能阻止人们对作为鉴赏家直觉之基础的风格形态学〔morphology of style〕进行研究。

风格与时期　根据某种艺术特有的手段来对风格传统进行分析是另一种方法。这种方法较少注意发展的"纵向"研究，而较多注意对某一部落、民族或时期所有活动的共时特征的研究。这种把风格作为集体精神的表现来探讨的方法可以追溯到浪漫主义哲学，特别是黑格尔的《历史哲学》[3]。黑格尔把历史视为"绝对观念"自我发展过程的体现，并把这个过程中的每个阶段视为某个特定民族发展的辨证过程中的一步。一个民族的艺术同该民族的哲学、宗教、法律、道德、科学、技术一

---

〔1〕参看海因里希·沃尔夫林的《文艺复兴与巴洛克》〔*Renaissance and Baroque*〕，（1888年）1964年，伦敦：科林斯〔Collins〕版。本书初版为德文。

〔2〕参看詹姆斯·S.阿克曼〔James S.Ackerman〕和里斯·卡彭特〔Rhys Carpenter〕的《艺术与考古学》〔*Art and Archaeology*〕，1963年，新泽西州恩格尔伍德克利夫斯：普伦蒂斯霍尔〔Prentice-Hall〕。本书有一章是专门论述"风格"的，J.S.阿克曼写，附有论述风格的参考书目。

〔3〕参看格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔〔Georg Wilhelm Friedrich Hegel〕的《历史哲学》〔*The Philosophy of History*〕，（*1837*年）1956年，纽约：多弗〔Dover〕版。本书初版书名为《历史哲学讲演录》〔*Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*〕。这是了解黑格尔的"民族精神"和"时代精神"等概念的必读书。

样总是能反映“绝对精神”发展所处的阶段。这一切的方面都能表明一种共同的东西，即时代的本质。所以说，历史学家的任务不是去找出社会生活各个方面可能会有哪些联系，因为此类的联系已被认为是建立在形而上学基础之上的〔1〕。比方说，哥特建筑风格是否和经院哲学或中世纪封建制度一样体现了相同的基本态度，这已不成为问题了。历史学家所该做的是去论证这种一元论的原理。

就进行这种论证而言，历史学家是否把这种一元论的原理视为“黑格尔的绝对精神”、是否去寻找某种可以从中推演出一个时期所有特征的主要原因，这倒无关紧要。十九世纪艺术史学研究的历史（及其在二十世纪所产生的结果）可以大体上被描述为是一系列企图摈除黑格尔形而上学理论中较为繁复的部分而不想牺牲他的一元论幻想的尝试。大家知道，马克思〔Marx〕和他的学派认为：他们推翻黑格尔的原理正是在作着这种尝试。他们提出：物质环境不是精神的体现，正相反，精神是物质环境的产物或上层建筑。正是特定物质环境才导致了（让我们继续用前面的例子）中世纪封建制度的产生。中世纪的物质环境被反映在了经院哲学里，同样也被反映在了哥特风格的建筑上。

与真正科学地研究因果关系的理论不同，这些理论有推演的特征。问题不在于封建制度是否或以什么方式影响过当时兴建大教堂的环境，而在于怎样用语言阐述清楚风格与社会之间假设存在的相互依赖关系。史学研究的各个整体论学派，无论是唯物主义的左翼黑格尔派，还是主张神话传说为“自我意识”的产物的右翼黑格尔派，都赞同这一看法。研究风格最敏锐、最精到的学者之一沃尔夫林在年轻时（1888年）曾就风格问题作过简明的论述：“解释一种风格不外乎意味着，将该种风格置于其一般的历史背景里，并证明它和当时其余的‘喉舌’发出了一致的‘声音’。”〔2〕。在此值得一提的是，这种整体论的观点广泛地被史学家和艺术家所接受。如奥地利现代建筑的开创者阿道夫·卢斯〔Adolf Loos〕就曾说过：“即使一个绝种的民族除了一颗钮扣之外没有留下任何别的东西，我也能从这颗钮

〔1〕参看《历史哲学》（1944年版）的第53页和第63—64页。

〔2〕参看《文艺复兴与巴洛克》第79页。有关艺术风格的更详细的论述，请参看迈耶·夏皮罗〔Meyer Schapiro〕的“风格”〔style〕，（1953年）1961年，见莫里斯·菲利普森〔Morris Philipson〕主编的《当代美学》〔*Aesthetics Today*〕，俄亥俄州克利夫兰：世界〔World〕出版公司，第81—113页。

扣的形状上推断出这个民族的人们是如何穿戴、如何建房、如何生活以及他们有什么样的宗教、艺术和精神状态。"〔1〕

这其实是将"一爪知全狮"〔*Ex ungue leonem*〕这一古典格言应用于文化研究。总的来说，历史学家和人类学家都喜欢展示他们对已知结果作解释的技能，而不喜欢冒险去寻找新的证据。

风格观相学
〔Stylistic physiognomics〕

风格整体论尽管已被证明很富魅力，但在方法上仍有可击之处。在我们看来，个人和群体确实都会表现出某种难以捉摸的一元论的观相特征。一个人的说话、写作、穿着和行动的方式会使我们对这个人的个性形成某种形象。因此，我们说他的举止外貌是他的个性的表现。有时，我们会指出这两方面的一些假定的联系以阐明我们的信念〔2〕。但心理学家们清楚，用推断人的个性表现的方法来推断某个社会所有其他方面的表现是极其不可靠的，即使我们非常熟悉这个社会的环境和传统也不管用。不熟悉这些情况的人是决不敢冒昧作这样的分析的。然而，有点可笑的是那些研究部族风格的人却声称他们能够作这样的分析〔3〕。他们常常用循环论证法，从一个部落静态或僵化的风格推断出这个部落的思想也一定是静态或僵化的。他们掌握的证据越直接，这种分析也就越容易被人们接受。如果这种分析是两极系统，如动态文化对静态文化、直观思维对理性思维系统中的一部分，那么它就尤其容易被人们所接受。

这种方法的弱点在历史学和人类学研究上已明显地表现出来了。文化整体论的一些逻辑论点在 K.R.波普尔〔K.R.Pop-

---

〔1〕参看海因里希·库尔卡〔Heinrich Kulka〕主编的《建筑师阿道夫·卢斯的作品》〔*Adolf Loos*：*Das Werk des Architekten*〕，1931 年，维也纳：施罗尔〔Schroll〕版，第 25 页。

〔2〕参看T.H.皮尔〔T.H.Pear〕的《个性、外表和言谈》〔*Personality*，*Appearance and Speech*〕，1957 年，伦敦：艾伦—昂温〔Allen&Unwin〕版。本书讨论了口音和服装的社会蕴涵。

〔3〕参看E.H.贡布里希的《木马沉思录及其他艺术理论论文》〔*Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*〕，1963 年，伦敦：费顿版。

per〕的《历史决定论的贫困》〔*The Poverty of Historicism*, (1957年)〕里受到了剖析和驳斥。一个群体活动的某一个方面与另一个方面并不一定会有必然的联系。

但这并不是说，完全不可能把研究风格当作研究某个群体的一些习惯和传统的有效出发点。前面我已经提到过一种可能的做法。当然，世上有反对一切变革的保守群体或社会，也有赋予变革实验以无上威望的群体或社会（如我们的社会）[1]。也许可以认为，对立的风格特征来源于这些对立的态度。静态社会往往重视扎实的手艺和精湛的技能，而动态社会则可能喜欢那些未曾试用过的、尽管还不成熟的方法。但这样的概括同样也要受到上一节里评论过的那些条件的限制。我们没有赖以衡量毕卡索的技巧和中国守旧派画师的技巧的通用标准。因此，对表现力的评价还得主要取决于对选择情境的了解。二十世纪西方的美术爱好者可能会优先选择有独创性的绘画，而中国的美术爱好者则可能会优先选择技巧娴熟的绘画。同样，各个社会占上导地位的准则，如崇尚奢华或反对奢华的准则，也会各不相同。奢华的本质和内容可能会发生变化，但我们仍然有把握说：1400年前后欧洲上流社会比较偏爱华丽昂贵的工艺品或绘画，而一位加尔文教的教父则会把这类华贵的玩意儿扔出窗外。这些基本的态度确实会同时对一些艺术的风格产生影响。

也许甚至可以认为，英国人传统上对含蓄陈述〔understatement〕有偏爱这样的社会准则也会对许多领域里手段和风格的选择产生影响，并会促使人们去反对建筑的炫耀、音乐的纵情和绘画的"妖艳"。尽管直觉告诉我们这类的影响是存在的，但是我们很容易就能在英国维多利亚时代市政厅里用的粗俗夸张的言词中，在色彩强烈的前拉斐尔派〔pre-Raphaelite〕绘画中或在卡莱尔〔Carlyle〕激情澎湃的长篇演说中找出一些相反的特征。

如果被认为由艺术所"表现"的民族性格是这样，那么被艺术所"表现"的时代精神更是这样。凡尔赛宫里的部分建筑的浮华的巴洛克风格以及太阳王〔*Roi soleil*〕（指法国国王路易十四）的夸示炫耀风格与拉辛〔Racine〕的严谨的古典风格是在同一时期出现的。二十世纪功能派建筑的理性主义与柏格森

〔1〕参看莫尔斯·佩卡姆〔Morse Peckham〕的《人类厌恶混乱——生物学、行为和艺术》〔*Man's Rage for Chaos: Biology, Behaviour and the Arts*〕，1965年，费城：奇尔顿〔Chilton〕版。

〔Bergson〕哲学、里尔克〔Rilke〕诗歌、毕卡索绘画的非理性主义是紧密相伴的。无须赘言，我们总是有可能对证据重新作以下的解释：说某一特征是某个时期的"本质"，而其它的表现则是"非本质性的"残余或先兆，但这种特别的解释不是加强而是削弱了一元论的前提。

艺术选择鉴别学
〔The diagnostics of artistic choice〕

为了避免出现观相学的谬误，研究风格的人也可能会犯比再度启用古代修辞学训诫更糟的错误。各个社会层次和各个年代层次所提供的替代取舍词汇为风格提供了工具。我们都熟悉言谈、举止、服装和装饰的风格方面的一些类似的层次，这些层次能使我们比较有把握地估计一个人的地位和忠诚。艺术审美情趣现在也同样有高雅和鄙俗、进步和保守之分。难怪艺术选择可以成为忠诚的标志。但今天对的东西过去并不一定也是对的〔1〕。促使人们对艺术风格鉴别学的价值作过高评价的倾向从某种程度上说是由现代社会里我们的经验的不当扩展所引起的。

艺术领域里的这种情况在法国大革命以前大概还没有明显出现。法国大革命使欧洲政治生活中形成了两个对立的极端派，即反动的右翼派和进步的左翼派。拥护理性者坚持新古典主义风格；而反对理性者则遵奉中世纪建筑、绘画，甚至服装的风格，以表明他们对信仰时代的忠诚。从那以后，把艺术运动与政治信条联系起来的事例并不少见。库尔贝〔Courbet〕曾选择过工人作为模特儿和主题。有人觉得他的选择是一种挑战的行为，这种挑战行动标志着他是一位社会主义者。有些艺术家声明，他们绘画或音乐的急进主义并不隐含急进的政治观

〔1〕参看弗朗西斯·哈斯克尔〔Francis Haskell〕的《赞助人与画家——巴洛克时代意大利艺术与社会之间的关系研究》〔*Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*〕，1963年，伦敦：查托〔Chatto〕版，纽约：克诺夫〔Knopf〕版。

点，但他们的声明往往是徒劳的〔1〕。批评家所用的专门术语，如艺术领域中的"先锋派"〔2〕和"革命者"，以及艺术家模仿政治家发表宣言的做法强化了"艺术急进主义"和"政治急进主义"这两个概念的融合和混淆。

虽然社会的划分可能会反映在种种艺术上，但是下结论说可以从标志看出忠诚这未免有些轻率。二十世纪二十年代初的一段时间里革命的俄罗斯进行了抽象画的一些实验，那时反对这些实验的人可以和"文化布尔什维克主义"〔Cultural Bolshevism〕的反对者站在同一条战壕里。现在，抽象艺术在俄罗斯遭到了谴责，"社会主义现实主义艺术"被称赞为新时代的健康艺术。看法的这种变化反过来使抽象艺术有可能被用来作为冷战的辅助武器。那场冷战中出现的抽象艺术作品现在已成了表现自由的代表。在波兰，对抽象绘画风格的默认确实是一种非同小可的社会迹象。

研究艺术的人也许可以从这个例子中得到两个启示。第一个启示是关于社会理论的"反馈"特性的。苏维埃俄罗斯在把马克思主义式的黑格尔主义作为官方的信条来加以采纳后就把任何艺术作品统统都看作是某种社会状况或环境的必然表现。因此，艺术中的偏向和破格就肯定会解释为是不忠的迹象，此外，从理论上去阐明某种能吸引大多数人的统一风格也就成了件必须要做的事。幸运的是我们在西方没有蒙受类似的"国教"〔State religion〕的侵害，但黑格尔的思想在批评家和政治家中的影响仍相当广泛，并促使人们从政治上去解释风格的变化——我们的报纸喜欢问的是艺术上或建筑上的每次新运动代表了什么，而不是它可能有哪些艺术潜力。当代东西方都有的这种情况给我们以第二个启示，即谁也不可能避免受影响。一旦某个问题以这种方式被提出，一旦某种标志被采纳、某面旗帜被扬起，谁都难以——如果不是不可能——对这些社会现象视而不见。你也许会怜悯一个喜欢画强壮、快活的拖拉机手的反共产主义的波兰人，但你得告诉他这种主题和风格他的政治对手已经抢先采用过了。这种无害的主题已充满了政治含义，其

〔1〕参看杰拉尔丁·佩勒斯〔Geraldine Pelles〕的《艺术、艺术家和社会——现代困境的根源；1750—1850年英国和法国的绘画》〔*Art, Artists and Society: Origins of a Modern Dilemma; Painting in England and France, 1750—1850*〕，1963年，新泽西州恩格尔伍德克利夫斯：普伦蒂斯霍尔〔Prentice-Hall〕版。

〔2〕参看雷纳托·波乔利〔Renato Poggioli〕的《先锋派艺术理论》〔*Teoria dell' arte d' avanguardia*〕，1962年，意大利波洛尼亚：穆利诺〔Il Mulino〕版。

魔力决非一人之力所能破除。

与上述的两个启示有关的观察结论强调了研究风格的社会科学家肩负的责任。要注意，无论何时何地，观察者在解释他所观察到的东西时往往可能带有自己的偏见。

形态学与鉴赏学

决定风格特征的东西显然是被承袭传统的人所学会、所接受的某些常规。这些常规也许被编存在了由师傅督导下学习刻制仪式面具的徒弟所掌握的动作里，或被编存在了画家所学会的打底色和配色调的方法里，或被编存在了作曲家所要遵守的和声法里。有些特征是比较容易辨认的，如哥特风格建筑的尖拱顶、立体主义风格绘画的切面、瓦格纳风格音乐的半音；而有些特征则比较难以把握，因为它们不是存在于各个具体的成分之中，而是存在于有规律出现的成分的某些组合之中或存在于排除了某些成分的结构之中。

只有当我们在某种低劣的模仿品中发现这些潜在的禁忌已被突破,我们才会意识到它们的存在。于是我们会颇有把握地说:西塞罗决不会以那样的方式结束一个句子;贝多芬决不会作这样的变奏;或莫奈〔Monet〕决不会用那样的配色。这种绝对肯定的陈述严格地限制了艺术家的选择自由。确实,有一种研究风格问题的方法就是观察艺术家或手工艺人创作或制作中的限制因素。任何一种风格都既会禁止一些选择,也会允许另一些所谓有效的选择,在此系统中,每个艺术家的选择范围至少象比赛中每个球员的选择范围那样各不相同。有人已作过尝试,用概率论方法来研究和确定风格的这些隐含规则。熟悉某一首乐曲的风格的听众在听这首乐曲的过程中的任何时候都会意识到某些可能的进展,并产生一些相互作用的期待,这些期待的满足或消失是音乐经验的一个必不可少的部分。不值得见怪的是,这种直觉得到了科恩〔Cohen〕的数学分析的证实。他的分析显示了特定风格的音乐作品里某些音乐序列的相对出现频率〔1〕。然而，替换

〔1〕参看乔尔·E.科恩〔Joel E.Cohen〕的"信息理论与音乐"〔Information Theory and Music〕，1962年，见《行为科学》〔*Behavioral Science*〕第7期，第137—163页。

序列数量有限的音乐是个很特殊的例子，不宜用作一般化的证据，不过根据词序、句子长度和其他可辨认的特征来对文学风格所作的分析对统计形态学来说已产生了可喜的结果[1]。据我所知，还没人作过系统的尝试，将这种方法用于视觉艺术风格的分析。我想我们肯定可以在这些例子中应用"预测——测中方法"〔methods of prediction and completion〕。我们不会料想伦勃朗〔Rembrandt〕的一幅带褐色的绘画的一个被遮掩住的角是浅蓝色的，但也许可以问问这类的观察是否需要得到统计资料的证实。

科学的形态学的局限也许会更加令人恼怒，如果我们认识到一种风格就象一种语言那样可以被那些不能说明这种风格的规则的人学得非常之好的话[2]。不仅当代学建筑工艺或园艺的人是这样逐渐掌握某种风格和程序的，而且那些最熟练的伪造者、仿制者或模仿者也同样是如此，他们也许是从内部〔from within〕学会理解某种风格的，并能极好地复制这种风格而无需花功夫去死记它的规则。乐观主义者喜欢声称：没有哪件伪造品能够长期成功地以假乱真，因为伪造者本人那个时代的风格肯定会越来越多地泄露出真假品之间的差异，但是应该认识到，这种论述有循环论证的弊病，简单地说，一些过去能相当成功地以假乱真的赝品现在还没有被看破是伪造的。这种可能性是存在的，例如，有些被普遍认为是古代制作的罗马帝王的半身雕像其实是文艺复兴时期制作的。同样，我们的收藏中的许多塔纳格拉陶俑和唐代陶马很可能都是现代人的制品。此外，人们有时从一件据称是某个时期的作品的外表，如从某种材料和工具留下的痕迹上发现它是伪造品，因为在那个时期里，这种材料和工具

---

〔1〕参看阿尔瓦尔·埃莱哥尔德〔Alvar Ellegaord〕的《确定原著作者的统计方法》〔*A Statistical Method for Determinging Authorship*〕，1962年，"朱尼厄斯 1769—1772 年的书信"〔The Junius Letters，1769—1772〕，"哥德堡研究"（英文）〔Gothenburg studies in English〕，第 13 封信，瑞典哥德堡：大学出版社。另参看赫尔穆特·克罗伊策尔和 R.贡呈豪泽尔〔Helmuth Kreuzer and R.Gunzenhauser〕的《数学与诗歌：对精密文学问题的探索》〔*Mathematik und Dichtung: Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*〕，1965 年，慕尼黑：尼姆芬堡格〔Nymphenburger〕版。

〔2〕参看弗里德里希.A.冯.哈耶克〔Friedrich A.von Hayek〕的"规则、知觉和可理解度"〔Rules，Perception and Intelligibility〕，1963 年，见《英国科学院学报》，第 48 卷，第 321—344 页。另参看《规范与形式》的第 127 页。

还没有问世[1]。确实，成功的伪造者的这种造诣不仅表明凭直觉的人并不是不能理解风格的，而且还表明与伪造者相对立的伟大鉴赏家至少和他的对手有同等的成败机会。

鉴赏家在碰到某件据说是某位作者或某个时期的作品，如一幅绘画、一篇散文或一首乐曲时也会蛮有把握地说，这看上去或听起来不对。我们没有理由怀疑这类陈述的根据，但是如果把这类陈述视为千真万确，那是不慎重的，曾经有过这样的事：一篇以狄德罗〔Diderot〕的名字发表的文章被人以风格不象是他的为理由从他的全集中删去，但在他的亲笔原稿被发现后，这篇文章又被重新收入了他的全集。如果这样的独立证据能够更经常地发现，那么鉴赏家的名望就可能会遭受损害，但鉴赏家还是确信自己能够获得相当多的成功。总而言之，在目前，造就鉴赏家的潜在格式塔直觉把握法仍然大大优于列举特征的风格形态分析法。

〔徐一维译〕

补充参考资料

〔1〕1958年印地安纳大学风格研讨会资料，见托马斯·A.西贝奥克〔Thomas A. Sebeok〕主编的《语言风格》〔*Style in Language*〕，1960年，剑桥，麻省理工学院出版社。

〔2〕莱恩·库珀〔Lane Cooper〕，《风格理论，特别注明了所提及的散文、杂文、摘录和译文的出处》〔*Theories of Style, With Especial Reference to Prose Compositions, Essays, Excerpts and Translations*〕，（1907年）1923年，纽约：麦克米兰〔Macmillan〕版。

〔3〕阿诺尔德·豪泽尔〔Arnold Hauser〕，《艺术史哲学》〔*The Philosophy of Art History*〕，（1958年）1963年，克利夫兰和纽约：世界〔World〕出版公司。初版德文书名为*Philosophie der Kunstgeschichte*。

〔4〕乔治·库布勒〔George Kubler〕，《时间的形状——论事物的历史》〔The Shape of Time: Remarks on the History of

〔1〕参看O.库尔茨〔O.Kurz〕的《赝品——给收藏家和研究者用的手册》〔*Fakes: A Handbook for Collectors and Students*〕，1948年，伦敦：费伯尔〔Faber〕版。

Things〕，1962 年，纽黑文：耶鲁大学出版社。
〔5〕海因里希·劳斯贝格〔Heinrich Lausberg〕，《文学修辞手册——文学基础知识》〔*Handbuch der Literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*〕，1960 年，慕尼黑：许贝尔〔Hueber〕版。
〔6〕约瑟芬·迈尔斯〔Josephine Miles〕，《英国诗歌的时期和形式》〔*Eras and Modes in English Poetry*〕，（1957 年）1964 年，第二版和增补本，伯克利：加利福尼亚大学出版社。本书对单词和概念作了统计学上的研究。在第 13 章里，作者概述了风格及其变化。
〔7〕雷蒙·凯诺〔Raymond Queneau〕，《风格的运用》〔*Exercices de style*〕，（1947 年）1964 年，巴黎：加利马尔〔Gallimard〕版。
〔8〕论各种艺术中的巴洛克风格的特刊（1）：1946 年《美学和艺术批评杂志》〔*Journal of Aesthetics and Art Criticism*〕第 5 期，编号 2。
〔9〕论各种艺术中的巴洛克风格的特刊（2）：1955 年《美学和艺术批评杂志》第 14 期，编号 2。

规范与形式

艺术史的风格范畴及它们在文艺复兴理想中的起源[1]

NORM AND FORM. Originally Published in Italian translation as *Norma e forma* in *Filosofia*, XIV, 1963, pp.445—464.

大家都知道，有许多艺术史上常用的风格方面的术语最初都是些批评性的贬义词:“哥特式”原意是不开化，对美没有感受，其含义就象我们现在说的“粗蛮”一样;“巴洛克”这个词的基本含义直到1934年在袖珍牛津词典里还是“离奇古怪”的意思;就连“印象主义”这个词也是某个批评家生造出来嘲笑别人用的。可以骄傲的是，现在我们已经消除了这些词的贬义色彩。我们相信，现在我们能够在纯粹中性的、纯粹描述性的意义上用这些词来指称某些我们无意褒扬也无意贬抑的特定的风格或者时期了。当然，从某种意义上说，这样相信是有道理的。我们可以用“哥特式牙雕”、“巴洛克式风琴台”或者“印象主义的绘画”这样的字眼来很方便地形容一大批行家们不难辨认的艺术品，但是到了对这些风格类目的范围进行理论性探讨的时候，我们就没有把握了。吉贝尔蒂〔Ghiberti〕是“哥特式”吗？伦勃朗是“巴洛克”吗？德加〔Degas〕是“印象派”吗？这一类的争论往往变成毫无结果的文字游戏，但是争论有时候也有好处，如果它能提醒我们注意一个简单的事实，那就是，我们所用的标签必须和昆虫学家贴在甲虫蝴蝶上的那类标签有所不同，因为在讨论艺术品时，描述永远不可能和评论完全脱离关系，而搞艺术史的人所以会在艺术风格和分期的争论中遇到种种麻烦，就在于未能在形式和规范之间作出区分。

---

〔1〕这篇文章是根据1963年4月在都灵大学哲学图书馆用意大利语作的讲座的基础上写成的。

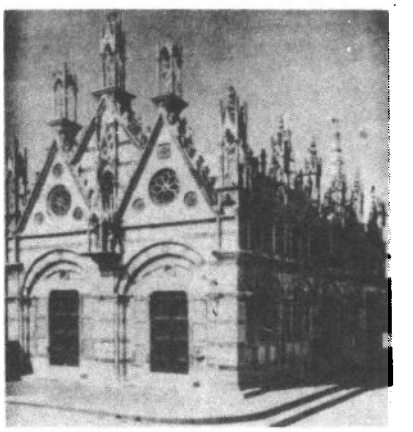
一　分类及其缺点

艺术爱好者对学院派艺术史学家们繁琐不堪的分类从不觉得讨厌的恐怕不多。由于大部分搞艺术史的人同时也是艺术爱好者，所以他们对这种反感也会深表同情。在表达这种反感方面，克罗齐是最有影响的发言人。他认为每一件艺术品都是个别的，不能互比的，他把这种性质巧妙地称之为"自足性"〔insularity〕，他认为划分风格范畴只能是对"自足性"的侵犯。这种论点尽管听来似乎有道理，但它显然会导致我们的世界分崩离析。因为，不仅每一幅画，而且每一棵植物，每一只昆虫都是个别的，都可以看成是独特的。"个别无法形容"这句指语言网络无法捕捉个别事物的经院哲学的滥调就可以用于它们当中的一切。因为语言必须通过概念即通过普遍性才能起作用。而退缩到"唯名主义"中，拒绝使用除了个别事物名称之外的任何字眼，并不是摆脱困境的出路。搞艺术史的人和一切使用语言的人一样，得承认分类法是一件必不可少的工具，尽管它也可能是一种必不可少的祸害。只要他任何时候都不忘记，分类就象整个语言一样，是人为的东西，是可以调整可以改变的，那么，分类就能够在日常研究工作中很好地为他服务。然而，看来做到这一点没有说说那么容易。人是爱分类的动物，而且他有一种不可救药的嗜好，总爱把他自己强加给各种经验的网络系统看成是属于客观世界的东西。这类例子在思想发展史上要多少就有多少。

中国人认为一切事物都可以归入相反的两个基本范畴，阴和阳，也就是雌和雄，因而也就是被动和主动。古代世界的学者及其门徒认为冷和热的区别以及干和湿的区别合起来构成四个基本范畴，据此足以对人的脾气或者对季节或者对元素进行分类。研究这些朴素的系统何以成功或者探讨其根据是一件相当低微的工作。因为很明显，任何分类法，就象地貌上的任何标杆一样，有助于我们把握未经组织的现实，因而都受欢迎，在这方面，我们没有权利自以为比先前的文明更高明。自从法国革命以来，我们的政治生活不总是依照惯例按"左"和"右"的范畴组织的吗？我们不是常常在心理学和社会学领域中碰到"内向"和"外向"这样的新分类法吗？这些说法在一段时间里有

种使人恍然大悟的奇怪力量，直到它们后来显得“过时”了为止。我还记得自己年轻时在维也纳就碰到过类似的情况，当时克雷奇默尔〔Kretschmer〕把人种划分为精神分裂和精神循环型，这成了我们每天的谈论中心，直到有一天有个机灵鬼提议说，那还不如把所有男人划分为裁缝和皮匠，把所有女人划分为厨子和洗盘女工更合适呢。

不用说，在应用新范畴，甚至于刚刚提到的那种开玩笑的范畴时我们总能学到一点东西。我们的注意力集中到了原来可能被忽略的人类体格和行为的某些方面。只要我们对自己的思想过程持批评态度，我们总能从中获益。这话对于自“两极划分”法〔method of “polatities”〕在十八世纪风行以来美学提供给艺术批评界的那些范畴来说，肯定也是适用的。[1] 伯克〔Burke〕的“崇高与优美”〔Sublime and Beautiful〕，席勒的“素朴与感伤”〔Naive and Sentimental〕肯定能为人们提供对各种文学经验的新认识。[2] 问题在于有时候这些概念系统所起的作用是不是太过分了些。这些系统会使学者产生错觉，会使他们以为自己的对象是固定的和不同的“自然种类”，就象一般人认为动物物种是固定而又互相不同的那样。虽然如此，这种特别在德国的 Kunstwissenschaft〔艺术科学〕里越来越多的“两极范畴”，应该使艺术研究者已有所戒备了。视觉的和触觉的〔Optic and Haptic〕，增添性的和减弱性的〔Additive and Divisive〕，生理造型的和观念造型的〔Physioplastic and Ideoplastic〕——还在我学美术的年头里，人们就在不断地发现这类基本的区别，从而导致新的分类法不断地产生。毫无疑问，每一对新的两极范畴都有助于我们到过去的艺术中去寻求新的特点，但是，使用一对新的两极范畴也等于宣布先前的那一对从此作废。



36 斯皮纳圣玛丽亚教堂，比萨，约1323年

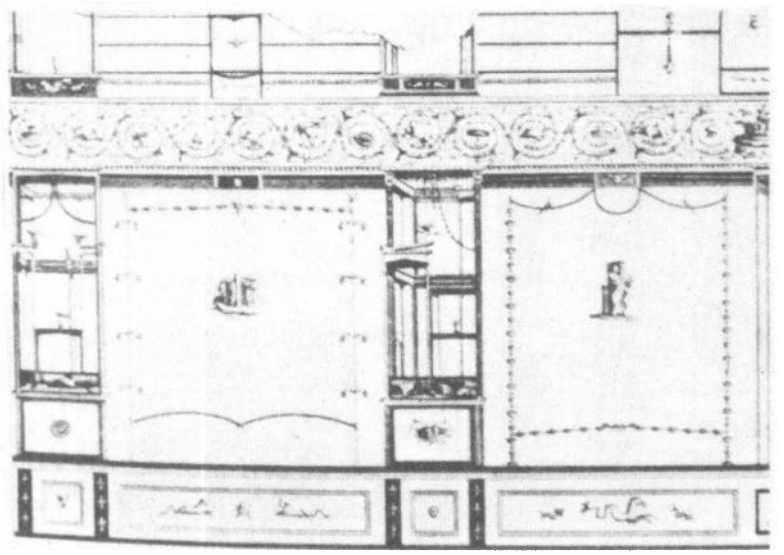
〔1〕我只引用最近的参考书目，这些书目将引导学者们去查找较早的文献：保罗·弗兰克尔〔Paul Frankl〕的《哥特式》〔*The Gothic*〕（文献资料以及八个世纪中的解释）（普林斯顿，1960年）。欧文·潘诺夫斯基，《文艺复兴与历次复兴》〔*Renaissance and Renascences*〕（斯德哥尔摩，1960），《手法主义，巴洛克，罗可可概念与分期》〔*Manierismo, barocco, rococo, concetti e termini*〕，罗马国际会议，1960年4月21–24日。《林琴科学院》〔*Accademia Nazionale dei Lincei*〕，年鉴CCCLIX（1962年），第52期。奥托·库尔茨，“巴洛克：一个概念的历史”〔Barocco: storia di un concetto〕，载《欧洲的巴洛克和威尼斯的巴洛克》〔*Barocco europeo e barocco veneziano*〕，V. 布朗卡〔V.Branca〕编辑（威尼斯，1963年）。

〔2〕P.弗兰克尔（前注）书中的第733–744页很方便地列出了这些两极概念。

二　风格术语的起源

如果这类两分法的尝试能使一个研究风格的人领悟到，通常艺术史家们所用的各种标签在某种意义上会引起误解，那么这类尝试对他来说就不能忽略。古典、罗马风、哥特式、文艺复兴、手法主义、巴洛克、罗可可、新古典主义、浪漫主义，这一串每个初学者都知道的风格或分期，其实不过只是两类范畴——古典和非古典——的各种不同的面具而已。

瓦萨里认为"哥特式"就是灭掉罗马帝国的那些游牧部落人的风格，这大家都知道不必细说;[1] 而瓦萨里本人在描述这种非古典建筑方法的堕落风格时〔图 36〕使用的关于堕落的概念和范畴是从威特鲁威的《建筑十书》中得来的，这一点就恐怕不大有人知道了。《建筑十书》是规范批评方面唯一的一本古典著作，瓦萨里可以发现其中有关堕落趣味的描述是很现成的。当然威特鲁威在书中所描述的只是古典传统建筑而别无其他，但是在论墙饰那章的一段中他对某种风格的谴责非常出



37 根据伊西德神庙一幅现已失传的壁画复制的版画（细部），庞贝，出自 F.M.阿韦利诺的《伊西德神庙》，1851 年，图版Ⅶ，i

〔1〕奥古斯托·古佐〔Augusto Guzzo〕，《哥特人与意大利人》〔*Il gotico e L'Italia*〕，哲学版〔Edizioni di Filosofia〕（1959 年）。

名，他攻击了当时流行的装饰风格中不规矩和不合逻辑的习气〔图 37〕，并把这种习气和表现真实的（或者接近真实的）建筑结构的那种理性手法进行了对比〔图 38〕。

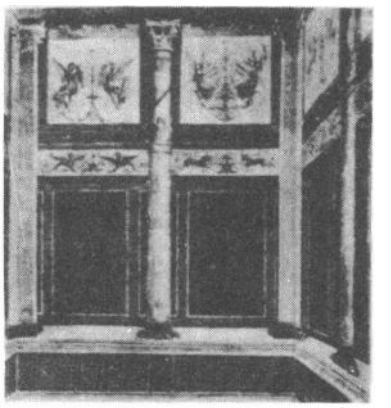
但是时下不正常的趣味鄙薄这些摹写现实的题材，墙上的装饰多半不是某种明确事物的明确再现，而是鬼怪似的东西。该是柱子的地方却竖立着枝茎 该是山墙的地方却是带卷草和涡形装饰的板条;壁烛台上支撑着带图画的神龛，神龛顶上是一簇簇从卷曲的根须上长出来的枝藤，藤上散乱地坐着一些小小的人形。壁烛台的半腰里还生出许多细细的草茎，顶端长着动物的头和人的头。

这样的东西现在没有，过去没有，将来也不可能有。然而新的时髦却强迫不好的判断者把好的技艺谴责为单调乏味。芦苇怎么能支撑屋顶呢？壁烛台怎么能支撑山墙装饰呢？草茎上怎么能坐人呢？然而人们在观看这些假艺术时，多半是赞赏而不是谴责。〔1〕

看了这段话再看瓦萨里对北方蛮族建筑习惯的形容，我们就会发现，"哥特式"这个风格范畴的起源并非出自对建筑物的形态观察，而完全是出自瓦萨里从威特鲁威那儿接下来的先存的"罪恶"范畴。

另有一类作品，叫做日耳曼式……也可以叫做"杂乱无章式"，因为在他们的建筑中（其数量之多使全世界都受影响），装饰甬道的立柱细长而卷曲，象葡萄藤一样，柔弱得承受不住最轻的分量。同样地，在建筑的立面和其他的装饰部分，他们滥用了一层套一层的小壁龛，还带有如此众多的棱柱、尖角和叶形，以至于难以支撑自身的重量，更不用说支撑其他东西了。这些建筑看上去象是纸做的，而不是象大理石或其他石头做的。在这些作品中他们搞了那么多的凹凹凸凸，那么多的支架和卷曲，以致建筑完全失去了比例;而且它们往往是结构重叠，门与屋顶齐肩。这种风格是由哥特人首创的……〔2〕

38 重建的利维亚宅内装饰着侧翼的厅堂，罗马。G.E.里佐，《利维亚宅内的绘画》（1936 年）中的图 8



〔1〕威特鲁威，《论建筑》〔*On Architecture*〕，第七书，第5页，F.格兰格〔F.Granger〕英译本，第 2 卷，第 105 页。路德维希·库丘斯〔Ludwig Curtius〕在《庞贝壁画》〔*Die Wandmalerei Pompejis*〕（莱比锡，1929 年）第 129 页起讨论了威特鲁威的说法。

〔2〕《名人传》〔*Le Vite*〕，导论〔Introduzione〕，论建筑〔Dell' architettura〕，第 3 章。

我并不赞同瓦萨里在许多描述中所流露的那种优越感。他的著作充分表明，甚至于对那些从他自己的观点看不太完美的建筑或绘画他也可以赞扬一通。我们不如说应该佩服瓦萨里的信念:他相信他一见到完美的艺术品就能认出来，而且相信这种完美性借助威特鲁威式的范畴就可以阐明——这范畴就是在他的《名人传》的第三部分前言中所提出的，并在莱奥纳尔多和布拉曼特〔Bramante〕的传记中加以精彩地例证的五条标准——*regola*、*ordine*、*misura*、*disegno e maniera*〔规则，秩序，尺度，设计和手法〕。

只有在阿尔卑斯山以北那些想把古典完美理想和本地传统对立起来的批评家运用这些风格范畴的时候，这种规范性的态度才僵化为一成不变的教条。于是，直到意大利的新风格影响到北方之前，"哥特式"一直与支配着黑暗中世纪的那种低劣趣味是同义词。

如果说"哥特式"原来的意思是"未及古典"，那么，"巴洛克"起先也同样是对偏离古典之罪的公开指责。事实上，被瓦萨里当作样板套用来评述哥特式的那一段威特鲁威的文字，也被贝洛里〔Bellori〕用来印证他自己对他的时代中博罗米尼〔Borromini〕〔图 39〕和瓜里尼〔Guarini〕堕落建筑的谴责，这一点很值得注意。

39　弗朗切斯科·博罗米尼：菲利皮诺小教堂，罗马，约 1638–50 年

每人都在自己头脑里以自己的方式想出新的念头或建筑幻象，然后在长廊或者建筑立面上把它表现出来——空挂着建筑师大名的人却毫无建筑师应有的专门知识。于是他们玩弄着凸角、凹缺、和扭曲的线条，以无聊的堆塑、琐碎的小装饰以及不合比例的形体来肢解柱头、柱身和柱基，破坏房屋，破坏城市，破坏以往的种种纪念物。威特鲁威也曾谴责过类似的标新立异……〔1〕

贝洛里在这段批评的话里，还没有用到"巴洛克"这个词，但是在十八世纪，当人们评述低下而怪异的鉴赏趣味时，"哥特式"和"巴洛克"这两个词往往是可以互换的。后来这两个同样指"非古典"的词在功能上开始分离，"哥特式"越来越多地用来表示"未及古典"的、未开化的，而"巴洛克"则用来表示"不再是古典"的、堕落的。

〔1〕《名人传》（罗马，1672年），第12页。

十八世纪末，仍在使用的术语表上又增添了一个新词——罗可可。它指的是一种特别值得严厉而正统的古典派谴责的时髦习气。这个词形容的也正是十八世纪中叶温克尔曼所谴责的风格，而温克尔曼的谴责也求助于威特鲁威书中权威性的一段。

装饰，自从威特鲁威抱怨其堕落以来，一直在堕落，到了现代堕落得更厉害了。目前装饰中的新鲜趣味……通过对讽喻故事更透彻的研究，可以马上变得纯洁起来，并获得真实性和意义。

我们的涡卷形和永远艳丽如新的贝壳镶嵌（没有这些就别想做出时下的建筑装饰），有时候并不比威特鲁威所说的那些用以支撑小城堡小宫殿的壁烛架更接近自然。〔1〕

温克尔曼就这样把 *rocaille*〔岩状砌面〕单独挑出来作为这种风格的特点了，也许是由于这个词会使人联想到假山石穴吧，那地方总是有许多特别不规则而且过分古怪的东西。

于是"罗可可"〔rococo〕就成了一种可辨认得出来的"破格"类型，甚至在这个词正式出现之前就是这样了。这个词首次出现据说是在大卫〔David〕的画室里，当他最激进的弟子们批评他的某幅画不够质朴时，就嘲笑某幅画是"凡卢式，蓬巴杜夫人式，罗可可式"〔Van Loo, Pompadour, rococo〕。〔2〕

也正是十八世纪，人们觉得有必要把点缀着古罗马和文艺复兴之间叫做中世纪的那一段空白中的各种非古典形式加以区分。英国的古文化学者尤其对中世纪的建筑发生了历史兴趣，而且开始寻找分类的原则。1760 年威廉·沃伯顿〔William Warburton〕写道："我们所有的古教堂都不加区别地一律叫做哥特式，那是错误的。其实有两类，一类建成于萨克逊时代，另一类建成于诺曼底时代。"〔3〕

沃伯顿想为哥特式辩护，宣称哥特式体现了一种全新的建筑原则。首先把哥特式与林中的树进行比较的也是他，弗兰克尔〔Frankl〕在他的不朽之作《哥特式》之中追述了这一比较

〔1〕《关于绘画和雕刻中对古希腊作品的模仿的看法》〔*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer Kunst*〕（德累斯顿和莱比锡，1755 年），第 166–167 页。

〔2〕菲斯克·金博尔〔Fiske Kimball〕，《罗可可的起源》〔*The Origins of Rococo*〕（费城，1943 年）。

〔3〕威廉·沃伯顿，《波普的道德论文》〔*Pope's Moral Essays*〕（1760年），转引自 P.弗兰克尔，《哥特式》，第 867–868 页。

的后果的命运。象所有的狂热分子一样，沃伯顿需要一种衬托物来突出新发现的哥特式建筑的辉煌，他要找一个对立面。他没能在古典建筑中找到，而是在古典建筑的堕落形式之中找到了。他认为对立面就是萨克逊人偏爱的建筑。萨克逊人的建筑是模仿希腊圣地的，但是模仿得极其拙劣。这就是"罗马风"〔Romanesque〕这个范畴的起源。

幸亏有弗兰克尔的著作，我们才不难到英语和法语中追溯这个术语的历史。[1] 威谦·W·冈恩〔William W. Gunn〕1819年在《评论季刊》〔*Quarterly Review*〕上发表了《哥特式建筑的起源和影响调查报告》〔*Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture*〕，明确地认为选用Romanesque这一词表示堕落的罗马风格是对的。他认为，意大利后缀-esco确有堕落的含义。"现代罗马人自称为罗曼诺〔Romano〕，而把归化的外国人轻蔑地称为罗曼尼斯科〔Romanesco〕，我以同样的观点看待所讨论的建筑。"在这前一年，法国的热维尔〔Gerville〕已经比冈恩先走了一步。他引入了"罗曼"〔Roman〕这个术语并且补充说："大家都承认这种粗野笨重的建筑是被我们粗鲁的祖先弄得变质或逐渐堕落的罗曼作品……。"罗马风、哥特式，文艺复兴，巴洛克，罗可可，新古典派，这些名称根据威特鲁威的规范可以归纳为"古典的"和"非古典的"两项，我这个主张是不难说得顺理成章的。我这里暂不讨论艺术史上变得时髦起来的一个最新术语"手法主义"这个插在文艺复兴和巴洛克之间的词的由来，因为这个词的历史我在别处已经讲过了。[2]

三　中性含意和批评性含意

我并不打算细述为这些风格逐渐恢复名誉的过程，也不打算细述历史的宽容和民族主义的骄傲在否定威特鲁威的独断中的作用。在目前的情况下很重要的一点是，那些对这规范提出疑问的人仍然接受从这规范中产生的范畴。十九世纪的史学家

---

〔1〕见前述之处，第507–508页。

〔2〕"手法主义编史背景"〔Mannerism:The Historiographic Background〕，载《规范和形式》(伦敦和纽约，1978年)，第99页，

们，就象十八世纪的沃伯顿一样，通常承认他们为之辩护的那些风格确有非古典主义的性质，但是他们强调说那些风格具有某种能起补偿作用的优点。中世纪的风格以威特鲁威的标准来要求也许不够美，但是这些风格更虔诚更忠实更有力。虔诚、忠实和力量是不是比单纯机械性的整齐秩序更重要呢？这是拉斯金的出发点。[1] 布克哈特在《古物指南》〔*Cicerone*〕一书中写到巴洛克教堂立面时为巴洛克所作的试探性辩护也差不多是用这种方法："尽管表现手法经常是堕落的手法，但是有时却以其纯粹的创新而打动观众。"[2] 对非古典形式的宽容逐渐变成了对它们的偏爱，但这种转变过程的分期与其说是属于历史学的问题，不如说属于趣味史和时尚史更合适。我们要谈的是产生于十九世纪的这样一个主张：历史学家可以置规范于不顾，不带任何偏见地看待这一系列的风格演变；用伊波利特·泰纳〔Hippolyte Taine〕的话说，他可以象植物学家研究各种植物那样来研究以往各种各样的艺术创造成果，不必理会所描述的某种花是美还是丑，有毒还是有益的。[3]

毫不奇怪，这种研究风格的方法，似乎对十九世纪很说得通，因为在十九世纪这方面的理论和实践是一致的。那时的建筑师和装饰艺术家们时而以罗马风的形式建造火车站，时而以巴洛克的墙饰图案装饰剧场，他们丝毫不带偏心地运用这些早先的形式。于是，风格的区别仅在于特定的可以辨认的形态特征，比如尖拱形就是哥特式，岩状砌面就是罗可可，这样的立论能站住脚，而且应用这些风格术语时也可以摆脱其原有的规范性内涵，也就毫不奇怪了。

甚至于这种从形态出发的方法也是从威特鲁威那儿来的，是从他对秩序的看法派生出来的。既然多立安式或爱奥尼亚式或科林斯式柱子根据其特征很容易辨认，也很容易被任何会翻造范本的建筑师所运用，那么为什么不把范围扩大一点，好把哥特式和巴洛克柱式也包括进去，从而丰富建筑师们的形式语言呢？

只要这些风格标签在这类实用情境中主要应用在建筑和装

---

〔1〕特别是"论哥特式的本质"〔The Nature of Gothic〕这一著名章节，见《威尼斯之石》〔*The Stones of Venice*〕，Ⅱ（伦敦，1853年），第2页。

〔2〕德文原文："als reine Fiktion ergreifen sie den Beschauer doch bisweilen, trotz der so oft verwerflickten Ausdrucksweise，"关于布克哈特，另见威廉·韦措尔特〔Wihlelm Waetzoldt〕，《德国艺术史学家》〔*Deutsche Kunsthistoriker*〕，Ⅱ（莱比锡，1924年）。

〔3〕《艺术哲学》〔*La Philosophie de l'Art*〕，Ⅰ（巴黎，1865年），第3页。

饰纹样上，情况就是相当顺利的。但是，这些非古典风格的辩护士们还不满足，他们认为非古典风格就其本身而言自成系统，体现了另一套价值观念（如果说不上哲学体系的话），因而要加以鼓吹。说哥特式比文艺复兴风格更优秀，并不是因为它有尖拱形，而是由于它体现了这个信仰时代的精神，而这一点是文艺复兴时代的异教徒们所不能欣赏的。换句话说，风格被看作时代精神的体现。时代精神在黑格尔的历史观中上升到了玄学的地位。[1] 这种精神的自我展开不仅表现在一定的建筑形式中，而且也表现在绘画、雕塑以及当时的图案纹样之中，而这些艺术形态又指示了当时的文学、政治和哲学的面貌和观点。在这种研究方法看来，辨认外形标志的方法，比如看到棱形肋就认作巴洛克或者看到岩状砌面就认作罗可可，便显得肤浅得不可救药了。产生于人类历史各个特定时期的所有艺术作品一定有某种共同的东西，它们必然都有某种根本的性质或者本质，而这本质的特征就是哥特式或者巴洛克的所有表现。波普尔教会了我在这种对"本质的"定义的要求中认出亚里士多德对科学程序的设想的遗迹。[2] 正是亚里士多德这位伟大的生物学家，提出科学家的工作基本上就是分类和描述，如植物学家和动物学家常做的那样。也正是他，相信这些类别并非人为生造的，而是通过推理和智能的直觉在自然中发现的。观察了许多树之后，我们就会发现它们有许多共同的构造特点，可以形成一个物种或者属性，物种属性在抗质容许的范围之内体现在每一株树身上，虽然每一棵树因而可能有所不同，但其不同之处与其共有的本质相比，仅仅是"偶然的"。你也许会承认，亚里士多德的程序是解决共性问题的好办法，因为这种办法是柏拉图所提议过的。我们不必再到天外遥远的世界中去寻找马或者松树的理念，我们发现这理念就在个别之中并作为它的实在性和它天生固有的形式在起作用。但是，且不管亚里士多德的认识程序在生物学的历史上有什么价值，甚至于在自然科学早就抛弃了这种思想方法的时候，这种程序在人文科学方面仍然有吸引力，这就值得深思回味。近一百年来很时髦的关于文艺复兴、哥特式或者巴洛克的本质的讨论，在大部分

---

〔1〕关于这一发展的简述，见我的"艺术科学"〔Kunstwissenschaft〕，载《艺术的大西洋神岛之书》〔*Das Atlantisbuch der Kunst*〕，马丁·许尔利曼〔Martin Huerlimann〕编辑（苏黎士，1952年）。

〔2〕波普尔，《历史决定论的贫困》（伦敦，1957年），《开放社会及其敌人》（伦敦，1945年），第11章，以及《猜测与反驳》（伦敦，1963年），见索引中的essentialism〔本质论〕条目。

情况下，暴露了有些人不加批判地全盘接受了亚里士多德的本质论学说。这些人预先假定，历史学家们看了有关时期的一定数量的作品之后，将逐渐地凭智能的直觉把握住藉以区别这类作品与别类作品的永存本质,就象把握区别松树和橡树的本质那样。的确，如果这位历史学家的眼光锐利，直觉灵敏，他还能透过种的本质看到更深一层的属的本质，他将不仅能把握一切哥特式绘画和雕塑结构上的共同特性，而且能把握住把哥特式绘画、雕塑和哥特式文学、法律与哲学联系在一起的更高的同一性。

这类研究中最有教益的记载是我刚才提到过的那本书，弗兰克尔的《哥特式》，该书是作者一生长期研究思考的成果，于1960年出版。全书838页，以历史开头，以玄学结束，可能全部读完此书的人不多。通篇细看起来，这位杰出的学者对"什么是哥特式?"这个问题所作的一切解答使他自己都困惑不解，因为它们都没有涉及到问题的本质。弗兰克尔认为本质是一个玄学概念,他宣称人的本质在于他对上帝的意义,而哥特式的本质也应该与先验的含义中那深不可测的神秘性有关系。[1]

我赞同卡尔·波普尔爵士那样的哲学家，他们对所谓"本质论"的东西是抱怀疑态度的。但是不管你在现代这场现实主义和唯名主义的论战中站在哪一边，你都可以清楚地看到，适用于一种目的的范畴和类别移用到另一不同的情境条件下就可能站不住脚。我们这些风格术语的规范性含义不能简单地转化为形态方面的含义——因为你从分类中得到的东西决不可能比你放进去的更多。一个厨子可以把真菌分为食用菌和毒菌，这是对他有意义的范畴。但是，即使他注意到，他也会忘记，还有无毒而又不能食用的真菌。如果哪位植物学家把这些特性作为真菌分类的根据，并且把它们与其他的分类法结合起来，那他肯定得不到任何有实用意义的东西。

我的意思并不是说，使用某一个词必须尊重该词的词源。虽然发现"哥特式"与"哥特人"毫无关系，搞艺术史的人并不在乎，他仍然觉得这个标签有用。我想，这个术语的词源方面与他有关的事实是，它原本就是缺乏区别的。我们所列举的风格名称并不象威特鲁威给各种程式所定的术语那样产生于对特定特征的考虑，它们都是否定性的术语，就象希腊人说的"野蛮"一样，意思只不过是"非希腊的"而已。

如果我可以引入一个无害的术语的话，我想把这些标签称

---

〔1〕见前述之处，第826页。

之为"排除性术语"，这类词在我们语言中的使用频率说明，把"我们"和"他们"区别开来，把熟悉的世界与广漠混沌无所归属而又未被接受的世界区别开来，乃是人类的一种基本需要。

我相信，种种非古典风格术语原来都是这样的排除性术语，这决不是偶然的。正是规范美学的古典传统首先阐述了某些艺术法则，这些法则很容易被表达为否定性的，表达为必须避免的罪孽。正如十诫的大部分内容实际上是禁令，艺术法则或者风格法则的大部分也是警告你不要犯某种禁忌。这类禁忌我们在古训中听得多了。不调和，非理性，不整体，这些对遵循古典法则的人来说，肯定是要避免的。从阿尔贝蒂〔Alberti〕到瓦萨里再到贝洛里或者费利比安〔Feilbien〕，禁忌越写越多。画面不要太挤，不要用太多的金色，不要故意追求复杂的动态，避免生硬的轮廓，避免丑陋，避免不雅，避免恶俗。实在可以说，古典理想之所以最后被毁灭，正是因为这类禁忌越来越多，致使艺术家的创作自由范围越来越小，最后只好按保险的陈规俗套进行无聊的重复。在此以后，艺术上只剩下一条禁忌必须规避了，那就是学院气。在我们如今的展览会上可以看到各种各样叫人眼花缭乱的形式和试验。任何人都很难说出在阿尔贝托·布里〔Alberto Burri〕和萨尔瓦多·达里〔Salvador Dali〕之间，或者在弗朗西斯·培根〔Francis Bacon〕和卡波格罗西〔Capogrossi〕之间有什么形态特征方面的联系。但是有一点很容易看出来，那就是他们都想避免学院气。他们都会使贝洛里不高兴，他们也都会欢迎贝洛里的攻击。

因而，艺术史上的术语词汇竟有这么多是根据排他性法则建立的，这也决非偶然。大部分的艺术运动都立了一些新的禁忌，新的否定性法则，例如印象派的"摒弃情节因素"等等。而我们在古往今来的艺术家或评论家们的宣言中所看到的那些正面的口号或者信条，其定义通常总是比较不确定的。拿二十世纪建筑上的术语"功能主义"来说吧，到了现在，我们知道有许多设计和营造的方法都可以称之为功能主义的，而仅仅这一条要求并不能解决建筑师的所有问题，但是这条口号的直接效用是把建筑物上的所有附加装饰都看作是非功能的，因而也是犯忌的并需要加以禁止的。本世纪各个最激进的建筑流派之间的统一性，也许就是这种共同的背离特定传统的态度。

在对风格的研究中，如果我们注意寻找这些排除性法则，这些特定风格要规避的禁忌，也许会比继续到某一特定时期产生的所有作品中去寻找共同的结构或者本质更能取得进展。

四　沃尔夫林的艺术批评两极法

这种提示虽然很明显，但它还是指出了使风格的形态学翻船的礁石。通过把古典和非古典的理想仅仅归结为在两种完全平等的东西中选择其一的区别，形态论者模糊了我认为是两种非古典风格之间存在的极其重要的区别:从排除性原则来看属于非古典的和那些从排除性原则来看不属于非古典的之间的区

40　拉斐尔：圣母和鱼，约 1513 年，马德里，普拉多博物馆

别;或者说得更清楚些，模糊了反古典的（极端的例子见于二十世纪艺术）和非古典的（也许中国艺术可以提供一个很好例证）之间的区别。就中国艺术家而言，他们从不拒绝他们所不知道的原则。

这种区别看起来毫无害处，但它威胁着风格形态学的整个观念，因为排除暗示着意图，而那样一种意图不能直接在一个形式家族〔family of forms〕中察知。最伟大和最成功的形态学研究提倡者沃尔夫林〔H.Wölfflin〕并非没有觉察到这种困难，然而他寻求组织结构的客观原则的做法模糊了这种困难对艺术史教学的相关性。

沃尔夫林给艺术史提供了一种重要工具，即系统比较;他把两架幻灯和两个屏幕引进了我们的讲演厅，以使我们目光敏锐，看出两件可比的艺术品之间风格上的区别——让我们看出拉斐尔的圣母和卡拉瓦乔〔Caravaggio〕的圣母之间的区别〔图 40,41〕。这种教学方法帮助了许多教师向他们的学生解释某些基本的不同之处，但是如果不小心，它就会不知不觉但又确实地使人误解那两件作品之间的联系。把卡拉瓦乔和拉斐尔的圣母作比较是合理而又富于启发的，因为卡拉瓦乔毕竟知道拉斐尔的作品。他甚至能模仿它，假如他打算那样做的话，至少模仿得象卡拉瓦乔的邻居卡拉奇那样接近。但是他显然排斥了这种可能性，闯出了自己的路。所以这种比较还将帮助我们理解为什么贝洛里反对卡拉瓦乔而且把他的方式作为背离古典规范的标记。但是当我们以另一种方式来看这种比较，从另一头来把拉斐尔和卡拉瓦乔的圣母作一对照，我们就会处在比较危险的境地。因为这样做等于暗示拉斐尔也有意地拒绝卡拉瓦乔的方法，暗示他的艺术已确立了节制的价值和理想的美以反对卡拉瓦乔的自然主义。贝洛里甚至可能同意这一推论，因为我们已经看到他要求艺术家躲避那些禁忌。但是如果我们想根据拉斐尔的思想来看拉斐尔，我们就不能不管时代的范围和他的知识界限。他不可能拒绝过他根本不知道的东西。

这个简单的考察有助于说明沃尔夫林的成功和他的偶然失败。他的一系列著作提醒我们，他自称的风格形态学与这些比较的原有规范性功能依附得多么紧密。

他在《文艺复兴和巴洛克》（1888 年）那部书里沿着布克哈特的推理思路，最后以替巴洛克辩护、反对古典派批评的指责结束全书。他的起点——象布克哈特一样——是建筑中的古典的完美理想;他只是想请求人们以更大的容忍态度来接受可供选择的程序。通过阐明这些选择，他希望历史学家会更清楚

地看到布拉曼特努力做的是什么，以及在巴洛克的解决办法中体现了什么选择性价值。只要用不同的方法制作，毒菌就不是毒菌了，而是一道鲜美的菜。这儿实际上并没有与作为价值系统的古典完美理想相脱离。这个体系仍然被用作试金石，把盛期文艺复兴与一个不同的形式体系分离开。

沃尔夫林在发现了古典的传统理想的一贯性和有用性以后，就在他最伟大的著作《古典艺术》〔*Die klassische Kunst*〕（1898 年）中重新转向了它，以便界说并解释它的作用，不仅在建筑上而且也在绘画和雕刻上的作用。他的论题实际上就是瓦萨里的 *terza e perfetta maniera*〔第三种完美的手法〕，他的方法就是对照比较〔contrasting comparison〕。但

41　卡托瓦乔：洛雷托的圣母，约 1604 年，罗马圣奥古斯丁教堂

是这次他描述古典理想并不是以巴洛克的背离而是以十五世纪风格〔*Quattrocento*〕的不完美作反衬。换言之，他更接近了瓦萨里的出发点，结果，他再次为被学院传统奉若神明的那种理想作了辩护，不过当十九世纪的现实主义者和印象主义者转而反对这个传统时，这些理想多少已被屏弃或忘记了。他为一批公众辩白道——见《古典艺术》前言——如果他们在《雅典学院》前面问自己，拉斐尔为什么没有画上一个罗马的花市或者星期日早晨农民在蒙大拿拉广场〔Piazza Montanara〕修面的娱人场面，他们几乎不应受到责备。正是十九世纪末艺术爱好者的这种偏见导致沃尔夫林重述古典的规范——同时他也留心了他那时代的一群反现实主义的艺术家，特别是雕刻家阿道夫·冯·希尔德布兰德〔Adolf von Hildebrand〕，他的《形式问题》象是"洒在旱地的甘霖"。沃尔夫林提醒读者，正是希尔德布兰德责备了艺术史，说它一味醉心于形态学而置艺术本身固有的法则于不顾。虽然沃尔夫林发现了这个批评的尖刻，他还是承认每一篇艺术史的专题论文也应该是对于美学的一种贡献。《古典艺术》就是寻求发现意大利盛期文艺复兴的规范的一种尝试。

沃尔夫林这样巩固了自己的基地之后，就再次转向古典理想和巴洛克理想之间的对比，这次也是以绘画和雕刻为研究对象;结果产生了他的最有影响的，虽然很难说是最有说服力的书《美术史的基本概念》〔*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*〕(1915)。[1]

在我转向那本书的主张之前,我想请你们注意另一本书,它也许最有说服力地揭示出了沃尔夫林的风格形态学的弱点以及这种弱点的来源——即《意大利和德意志的形式感》〔*Italien und das deutsche Formgefühl*〕(1932)。我有幸于1930年在柏林听过他的后来成为这本书的基础的讲座。我记得我抱着很大希望去柏林大学,记得沃尔夫林的个性给我的印象,这位高个子瑞士人,长着美丽的蓝眼睛,讲演的腔调坚定、自信,几乎使满座着迷。但我承认这种魔力对我的作用不长。不久,心持异端的怀疑破坏了我的乐趣,虽然我当时还不能明确地说出我的失望增强的原因。沃尔夫林再次使用了以两个屏幕来作比较这种巫术,他再次把古典的理想作为试金石,但是这次并不是从较后的艺术阶段中分离出较早的来,而是为了分离出德意志人的形式

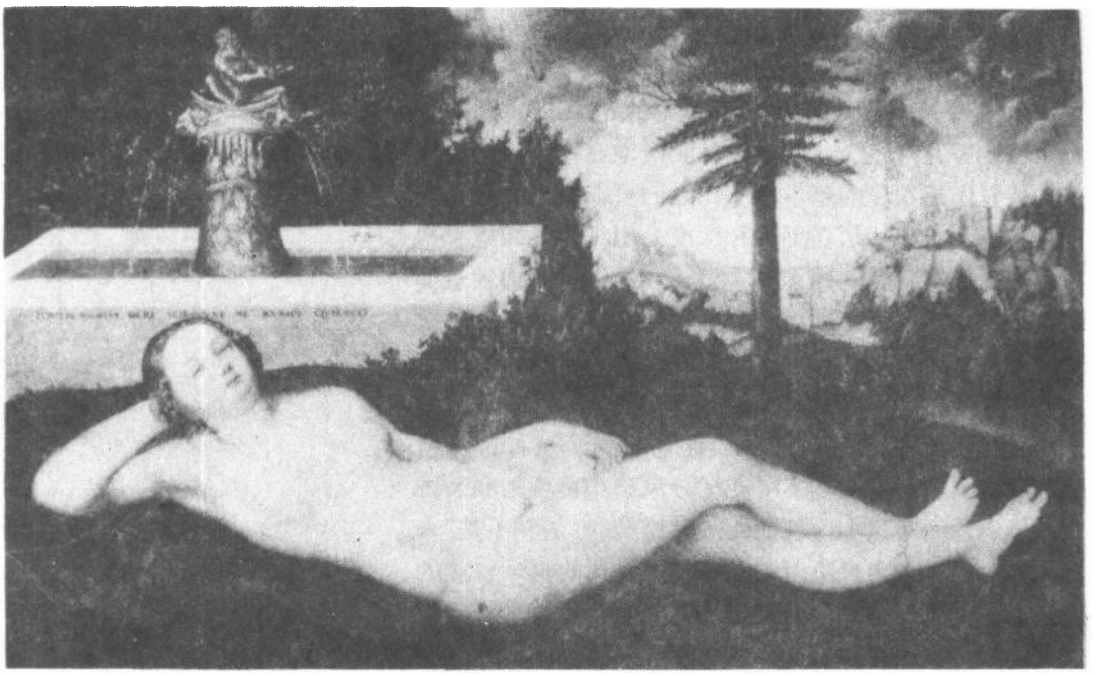
〔1〕克罗齐〔Croce〕对它的的批评重印于《美学新评论》〔*Nuovi saggi di estetica*〕(巴里，1926年)。

42 提香：维纳斯，约 1538 年。佛罗伦萨乌菲齐宫美术馆

感的形态特征。具有古典静谧的意大利作品再三地出现在屏幕上,用来和缺乏这种特点的德国作品进行对照。他每次都向我们保证这种缺乏并不是某种消极东西,只是不同而已;意大利的提香和谐〔图 42〕,而德国的克拉纳赫〔Granach〕〔图 43〕显然不够和谐,但后者还是使沃尔夫林喜欢。

我知道那本书中说的比我从讲演中听到的更多。说实话,我很快就出来以便去听 W·克勒〔W·Köhler〕的更激动人心的心理学课。但我一直认为,读一遍沃尔夫林的书并挑出被说成是德国性格的那些公式(同样可以用以描述西班牙、葡萄牙、英国甚至墨西哥和印度的艺术)将是有启发性的。因为所有这些公式都和意大利文艺复兴的古典理想形成了有效的对照。为了清彻、单纯的缘故而去排斥丰富和错综,这种做法的先决条件大概是一种不仅能在这里发现或许也能在远东艺术中发现的某种程度的审美精微性。沃尔夫林的书还远远不能分离出所谓的德国人的性格——如果有那种性格的话——他的书实际上又领我们回到了古典理想这个问题。

有一个人人皆知的把戏——"猜数"游戏。你叫个孩子想个数,然后把它放在各种算术运算中,加上一个数,减去一个



43 克拉纳赫：山林水泽女神，1518 年，莱比锡造型艺术博物馆

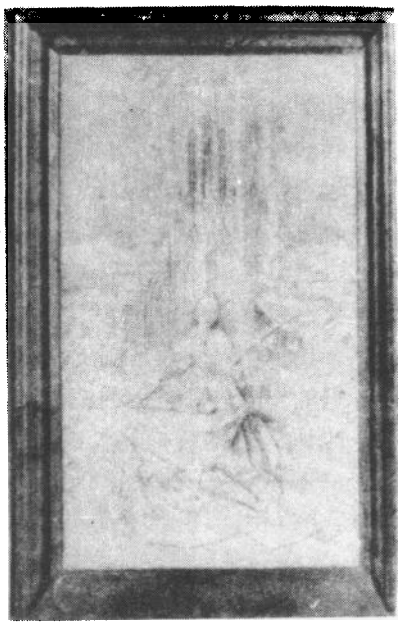
数，乘以四，然后除以二再除以二，所有这些结果都在他头脑里，最后减去他最先想的那个数;这样一来你就能知道他想的并能说出精确结果。沃尔夫林在讲座中让我们经过了这些古典概念的演算之后，又叫我们演绎它并产生出瓦萨里已经嘲笑过的 *maniera tedesca*〔德意志手法〕。

那个先想出的后来又被减去的数当然就是瓦萨里的完美的理想，一种规范的理想。它建立在对艺术的目标和达到这个目标的手段的坚定信心上。简言之，艺术的目标在于尽可能地唤起一个具有所有的自然主义和心理学细节的神圣的，或者至少有意义的故事，手段就是对再现的掌握。〔1〕沃尔夫林并非对这些目标或这些成就毫无感受，假如他毫无感受他就不会成为文艺复兴绘画的伟大解释者。但是他想提供给艺术史家的那个理论框架是尽可能排除对这个成就的考虑。当他把一件文艺复兴的作品和一件巴洛克的作品作比较时，他要求艺术史家考虑他认为是纯粹描述性的五种所谓的两极法〔polarites〕。它们

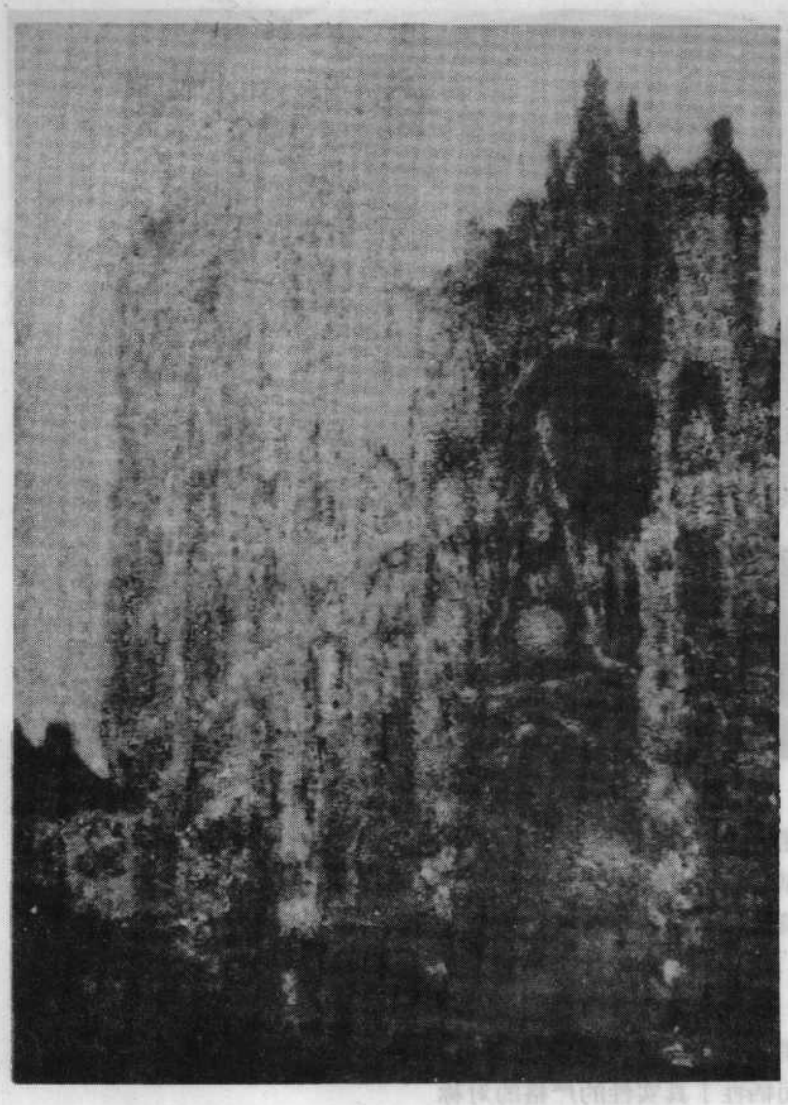
〔1〕斯韦特兰娜·列昂季耶夫·阿尔珀斯〔Svetlana Leontief Alpers〕，"瓦萨里《名人传》中的描述和审美态度"〔Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives〕，载《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》，XXIII (1960)。

是 *Grundbegriffe*〔基本概念〕的工具，即 *Linear und malerisch*, *Fläche und Tiefe*, *Geschlossene Form und offene Form*, *Vielheit und Einheit*, *Klarheit und Unklarheit*——线描和涂绘，平面和深度，封闭形式和开放形式、多样性和同一性，明晰和朦胧等五对概念。沃尔夫林明确地宣称，他想使这些对比主要被看作是秩序的基本概念，它们可以用在图案上并不低于用在再现上。他相信在平面和深度上用细铅笔线就象用宽画笔一样可以再现自然。他选择的例子和他描述的力量是那样具有说服力，以至我们必须把焦点集中在他论证的最薄弱之处。这就是那些再现的样式与真实的客观外貌之间的联系。显然，限制在平面上的线描艺术〔图 44〕不能运用于特纳或莫奈所画的那类母题〔图 45〕。沃尔夫林觉察到了这种反对情况。他明确地提出，是否人们不可能区分风格中再现的和装饰的一些方面，但是面对这个问题他用一种模棱的"是和不是"来做答。对他来说后一个艺术阶段不是一个更发达的再现自然的样式，而仅是一种不同样式。"只有在装饰感变了的地方，我们才能希望再现的样式改变。"〔1〕沃尔夫林可能会用同样的方式答复那种反对意见，即"封闭形式"的艺术比"开放形式"的艺术在表现自然现象上更不自由。我并不想详尽解剖这几组对立的概念。对我来说重要的是这种事实，即他的两极法毕竟不是真正的两极法。我们在前面已经看到，我们的头脑很容易从其实只在程度上存在差别的地方发现对立的原则。有段时间冷和热、湿和干，甚至明和暗都被认为是独立的统一体，就象我们认为的阴电和阳电是统一体一样。但是显然热和冷之间的对照只有在和某种规范有关时才有意义，这个隐藏的规范大概就是我们的体温。当然，科学试图消除这个规范而代之以度数。一种真正的形式形态学就必须针对一种类似的尺度或形状谱系。确实，自然界的形式可以用线表示，用阴影暗示，但在这二者之间或之外有无数的可能性，而我们用两极性来思维的习惯实际上可能掩盖了这些可能性。关于 malerisch 的准确含义和对这个难以把握的词的最佳译解已经写了不少英语的文章了。根据沃尔夫林的目的我们可以保险地把它译作一个排除性的术语"较少用线描的"〔less linear〕。比什么少呢？比沃尔夫林的隐藏的规范即古典的少。

44 扬·凡·艾克：圣巴巴拉，1437年，安特卫普美术博物馆

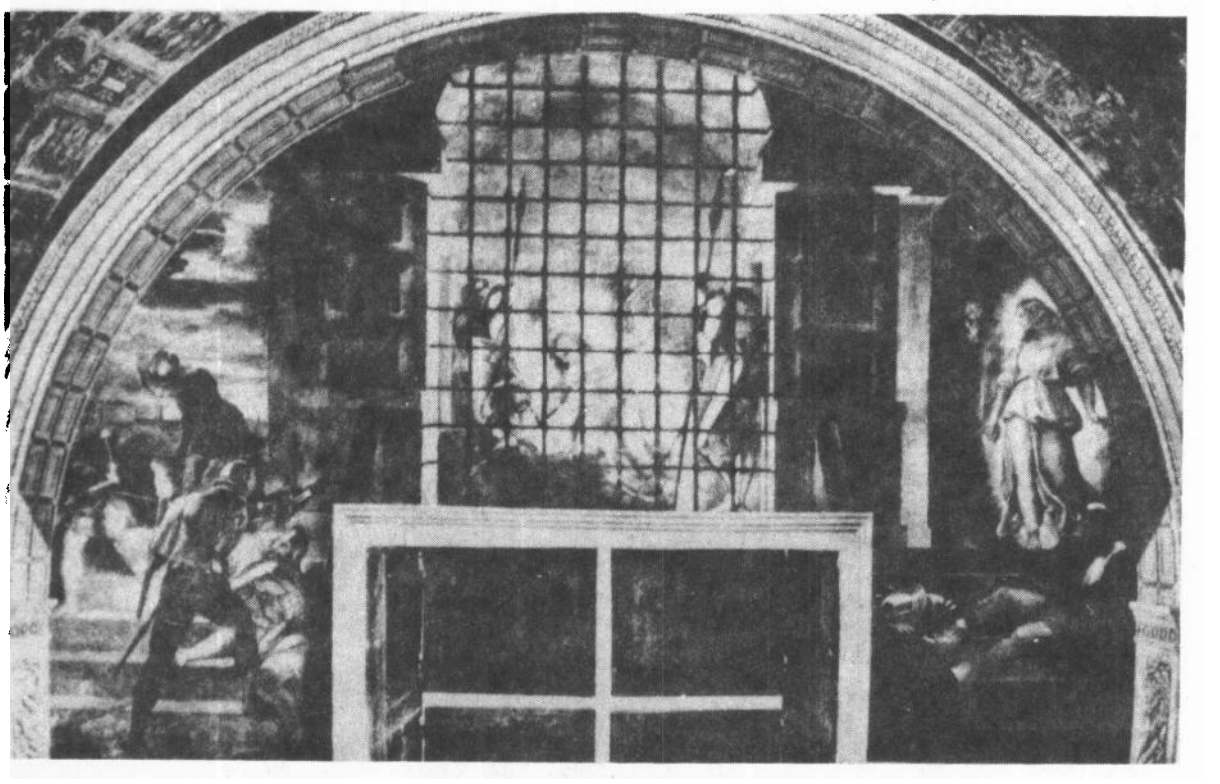


〔1〕《美术史的基本概念》，第八版（慕尼黑，1943年），第29—31页。



45 克劳德·莫内：鲁昂大教堂，阿尔巴内之塔，清晨，1894年，波士顿美术博物馆

这同样可以用于他的所有对立的术语，它们都可以按不同的坐标标明度数;绘画大体上可以被限制安排、统一在这种图表上。但是这些坐标给人的印象是它们并不是独立的，不论从逻辑上看还是从历史上看。如果我们恢复沃尔夫林所竭力取代的旧的批评术语，如果我们用构图〔composition〕代替秩序的原则，用忠实于自然〔fidelity to nature〕代替用轮廓和深度的再现手段，则它们的相互依存性就一目了然了。显然，一幅画和一座雕像越反映自然的外貌，它自然地展现秩序和对称的原则就越少。反之，形状越被秩序化，它复现的自然可能就越少。对我来说，现在强调这一点似乎是重要的:我认为秩序



46 拉斐尔：圣彼得获释，约1511–1514年，梵蒂冈，火灾厅

和忠实于自然是实在而又客观的描述性术语。[1] 沃尔夫林正确地认识到一个人至少在某种限制中可以说出某件作品比另一件更能显示这方面的特点。万花筒提供了一种各种成份的有序排列，而大多数摄影快照就不能，在自然主义手段上增强，在秩序上就要减弱。显然，我认为，最大的艺术价值得以实现的因素之一就是准确地调解好这些相互冲突的要求。原始艺术在整体上是一种具有奇妙的图案感而牺牲了真实性的严格的对称艺术，而印象主义的艺术在探索视觉真实上走得那样远，似乎完全忽略了秩序的原则。

在别处我已努力表明，[2] 没有纯粹的形式分析能够判断在这两种相互冲突的目的之间做的调合所达到的成就，即我们称之为拉斐尔式圣母的那种古典完美。我认为我们能找到不能的原因。沃尔夫林的形态学偏见是十九世纪批评家的偏见，这些批评家把再现看作当然之事。对他们来说，就象对我们来说

---

〔1〕相对主义在再现方面的局限性，我在《艺术与错觉》（纽约，1960年）中作了讨论。

〔2〕见我的"拉斐尔的《椅中的圣母》"，《规范和形式》，第164页。

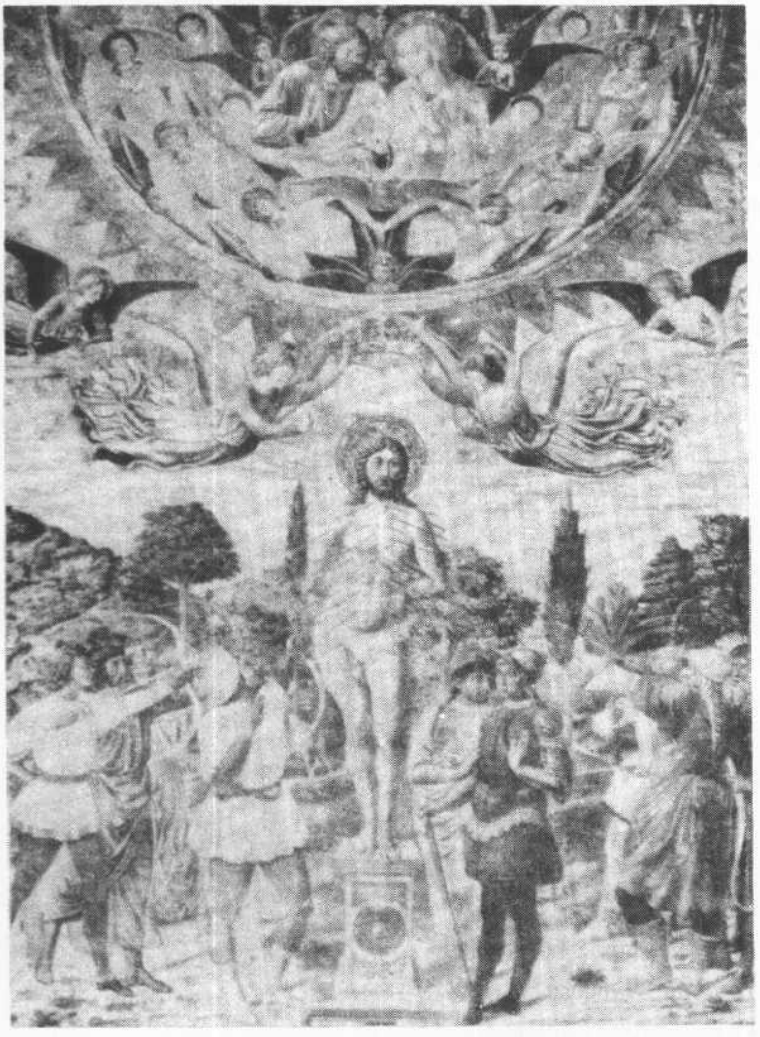
一样，艺术是把秩序强加给混乱。画家动手之处也就是摄影师停手之处。当然，摄影师也可能确实是一个艺术家，如当他也选择并获得了有秩序的构图时，[1] 但他的这种构图的观念应归功于艺术。沃尔夫林从十九世纪后期的有利地位去看古典艺术，所以他主要用他对均衡和潜在的对称的敏感来描述艺术成就。历史学家总是迷惑何以意大利十六世纪的作家和批评家很少讨论古典的文艺复兴的那些惊人成就。在莱奥纳尔多的专论〔*Trattato*〕中没有谈构图的话，而瓦萨里也几乎没有用过这个术语——除了他赞扬拉斐尔在《圣彼得获释》〔*Liberation of St Peter*〕〔图 46〕中把一个 storia〔故事〕画在一面上圆下凹的墙上的构图技巧之外。瓦萨里，这位安德烈亚·德尔·萨尔托〔Andrea del Sarto〕的学生当然知道沃尔夫林后来描述的构图技巧，也肯定知道所有的视觉韵律与形式和谐，正是这些韵律与和谐使我们获得了"封闭形式"。毕竟瓦萨里本人在自己的画中就用了很多那种形式的诀窍〔图 47〕，尽管这些画在其他方面很糟。我们必须得出下列结论：十六世纪把秩序的成就视为当然之事，因为它是传统的成就。甚至最僵硬而不起眼的拜占庭风格〔*maniera bizantina*〕作品也把圣母放在当中，两边对称地安排着崇拜的天使或圣徒〔图 48〕。对这些画师来说，问题不是为了在他们画中获得某种秩序，而是日益更多地掌握再现的技艺，当时的作者对于这些技艺已倾注了全部注意。然而这种技艺必须以最少地牺牲秩序来起作用，这一点是很清楚的。

问题是人们能够在多大程度上打破对称而又不牺牲均衡。皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡〔Piero della Francesca〕在蒙特尔奇〔Monterchi〕的神圣的《临产圣母》〔*Modonna del Parto*〕〔图 49〕中竟仍然敢用一个大型素描图样〔cartoon〕的正反两面来画两侧的天使，他把图样反折过来达到这一效果。而卡斯塔尼奥〔Castagno〕在圣阿波罗尼亚〔Sant' Apollonia〕中用了类似的镜子效果。戈佐利〔Gozzoli〕和波拉尤奥洛〔Pollaiuolo〕不满足这类简单的处理，采用了从两个不同位置看到的同一个模特儿〔图 50–51〕。但是 *terza maniera*〔第三种风格〕的画师们就连这种刻板方法也排除在外，他们知道怎样用更微妙的手段来创造均衡感，他们把形象

47 乔治·瓦萨里：科西莫·德·梅迪奇和哲学家们，约 1555–1558 年，佛罗伦萨，旧宫，科西莫厅

48 托斯卡纳艺术家，十三世纪中叶：位于圣彼得和圣保罗之间的圣母与圣子，佛罗伦萨附近的潘扎诺，圣莱奥利诺教堂

〔1〕参见奥古斯托·古佐〔Augusto Guzzo〕，《艺术》〔*L' arte*〕（都灵，1962 年），第 cxxxi 页。



50 贝诺佐·戈佐利：圣赛巴斯提安的殉难，1466年，圣古米利亚诺，非主教教堂

49 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡：临产圣母，约1450–60年，蒙特尔基，市政厅

组成图案，既不牺牲戏剧性的意义又不牺牲唤起的活力。

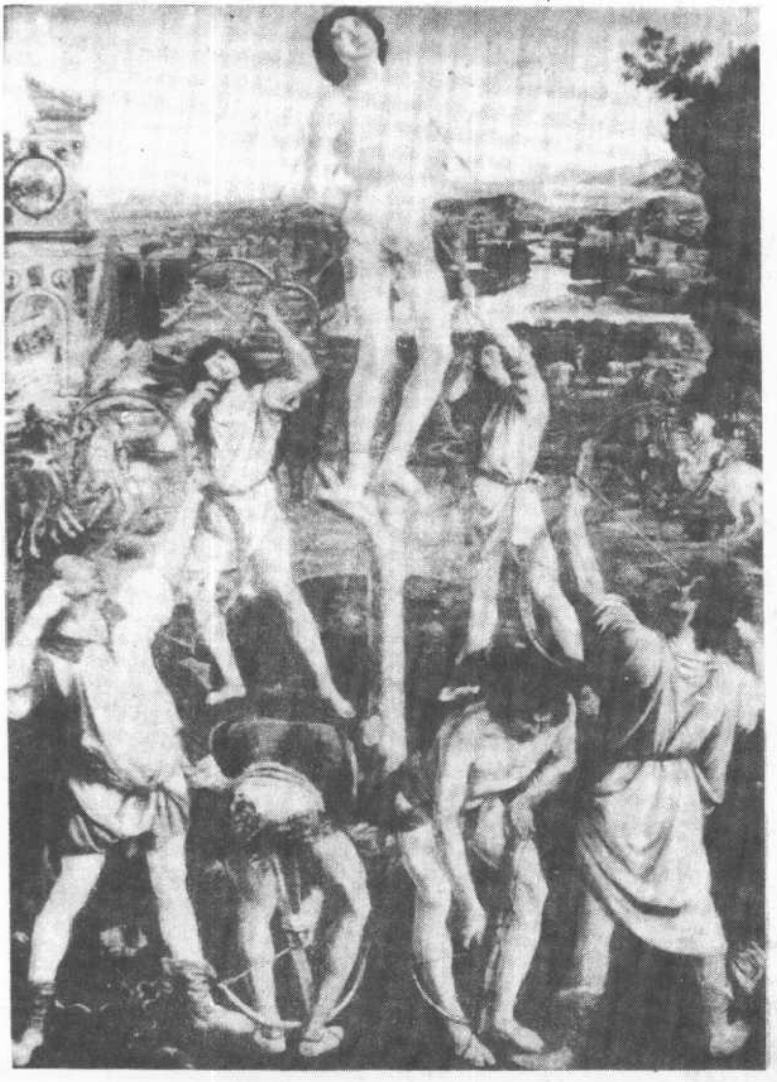
正是在两种冲突性要求之间的这种理想的折衷，后来被感觉为是古典的〔classic 或译典范的〕。因为它代表一种不能超越、不能改进、只能重复的解决办法。偏差一方面会威胁着设计〔design〕的正确性，另一方面威胁着秩序感。

从这个观点看，"古典的解决"的确是一种技巧，而不是心理上的成就。正如瓦萨里看到的，它能被看作是无数实验最终获得的结果。按照这种观念，存在着一个最适度的解决办法，越过了它就不能不受惩罚。

这种解释的两种含义值得强调。一个是它在心理上的中性地位。没有理由认为那些在构图上最终获得完美平衡的人在精神上也是完全均衡的，也不能把那些打破了平衡的人归属为有

深刻精神危机的人。艺术史作为形式解决史能够应用奥卡姆剃刀〔Occam's razor〕，破除时代精神。史学家在形式发展的调查中所面临的两难困境沃尔夫林本人最清楚。他在1933年修订本中注意的正是这个问题，并且他把这个修订附于1943年版《美术史的基本概念》之中，这一直鲜为人知。

第二个含义甚至对我们理解古典的解决办法仍在继续起的那种作用更为重要，甚至对那些寻求别种解决办法的人来说也是如此。它显示了历史相对主义的局限性。我们现有的这种风格形态学应归功于古典的解决办法的稳定性和可鉴别性。有种古典"本质"之类的东西使我们能把其他艺术品安排在离这一中心点的不同位置上。这不是自我矛盾了吗?我不是已经试图在



51 安东尼奥和皮耶罗·德尔·波拉尤奥洛：圣赛巴斯提安的殉难，1475年，伦敦，国家美术馆

消除这种本质论吗?我消除了，但我要辨明——这也是我从波普尔那里学到的——有一种本质论，它无害甚至合法。在我们讨论亚里士多德所谓"最终因"〔final cause〕时，我们有权利说亚氏术语，最终因是指人类的目的和人类的工具。只要绘画被认为是服务于人类的某种目标，人们就有权利讨论和这些目的有关的手段。对它们的评价确实存在着完全客观的标准。一种"经济手段"的想法、甚至于完美的观念，在这样一种语境中有完全合理的意义。人们可以客观地说某种形式是否符合某种规范。

我相信，把对拉斐尔那样的古典艺术家的传统颂词翻译成完美地实现了伟大目标的术语并不困难。在前面我已经提到，我认为素描的正确和均衡构图的获得，这二者可以用客观的标准来分别地或在它们相互间的关系中判断。我将进一步大胆地认为，甚至那明晰叙述的获得和人体美的再现也是具有永恒意义的规范。至少，对我来说，似乎在这方面的相对主义易被夸

52 莱奥纳尔多：最后的晚餐，约1497年，米兰，慈悲圣母马丽亚教堂

张。我完全清楚地知道理想的美是随着国别不同、时代不同而变化的，但我仍然认为当我们说拉斐尔的圣母比伦勃朗的美时我们知道我们的意思是什么，尽管我们也可能更喜欢伦勃朗的圣母。

没有这个古典理想的客观核心，甚至非古典的范畴也可能永远不会被创造出来。沃尔夫林和他的信徒的那些听来有理的东西，就是从这一理性的成分中抽绎出正当理由的。但是我们已经看到这一听来有理的东西有赖于一个特别的规范性理想，一个远不如我为了说明其合理性而说明的更明确的理想。莱奥纳尔多的《最后的晚餐》〔图 52〕比皮耶罗的蒙特尔奇的圣母甚至比波拉尤奥洛的圣塞巴斯蒂安〔St • Sebastian〕更缺乏对称，但它的图案比起《安吉亚里之战》〔*Battle of Anghiari*〕〔图 71〕来仍不失其单纯。拉斐尔的佛罗伦萨的圣母十分明显地展现了沃尔夫林所说的三角形构图;他的后期手法，例如著名的《奥斯提亚的战斗》〔*Battle of Ostia*〕〔图 53〕，却引入了更复杂的秩序和更大胆扭曲的人物。然而我们有什么理由说我们应在哪画一条钱，分开古典的规范和非古典的复杂性呢?艺术家努力探索他们在这场技艺比赛中到底能达到什么程度，不是很自然的吗?超过了某种程度，它们就不再是古典的了，甚至不是非古典的而是反古典的——就象被我们称之为手法主义的画家那样，我们有权作出这样的判决吗?手法主义是一种想避开秩序与和谐的排除性原则吗?有谁象真正的反古典主义者一样，高呼“打倒拉斐尔!”或者在《摩娜丽莎》上画胡子?确实，在某些手法主义作品中，调和被打破，图案的复杂性导致人体变形或者牺牲了在叙事画中的那种生动似真。但是我们目击的也许不是新的反古典的规范而是优先权的改变。从这个观点看，甚至第一流的巴洛克画家和批评家也常常对古典艺术表示赞美，鲁本斯和贝尔尼尼〔Bernini〕的风格也以对古代雕塑的研究为基础，贝洛里也赞美象兰弗兰科〔Lanfranco〕那类的画师，就不足为奇了。只是在对艺术腐败的恐惧不断增长的十八世纪才在规范和被认为是“过分”的东西之间划出界线。所谓过分，就是使观者不专心于艺术目标的技巧效果。

我希望我无需在此强调:我不认为这个高度的图式化精神图表能对丰富的历史发展作出适当处理。我主要是把它作为一个我提议叫做牺牲原则〔 principle of sacrif ice〕的例子来研究，和我叫作所谓的排除原则形成对照。我们还记得，排除原则是原始的也是非常简单的，它就是否定对立价值的原则。牺

53 拉斐尔：奥斯提亚的战斗；约1514–17年，梵蒂冈，火灾厅

牲原则接纳并且确实暗示着多种价值的存在。被牺牲的东西被承认是一种价值，尽管它必须屈从于另一种占统帅地位的价值。[1] 但是成熟的艺术家在实现他的最高价值时只愿牺牲那绝对需要牺牲的东西。当他已经适当确定了他的最高规范时，另一些规范也就被允许得到它们自己名下应得的东西。

我认为我在这里所对比的这两个原则总是被混淆起来，因为在艺术中各种运动派别的参与者往往是可怕的简化者〔terribles simplificateurs〕。过激的排除是人人都能理解的东西。而相对的牺牲则是更复杂、更微妙的事情。过去的所有批评家都把美和真认作价值。卡拉瓦乔所遭到的谴责——举一个以前的例子——就是他为了真而牺牲了美，而学院派被攻击则是因为它为了美牺牲了真。在这两种情况中，对双方的真正的指责也许是，双方在确定自己的最高规范时过多地牺牲了对立一方的价值。

〔1〕参见我的"文艺复兴时期的艺术进步概念及其影响"〔The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences〕，《规范和形式》，第1页。

历史学家常常发现在那些阵营对立的批评家之间有比他们所承认的更多的共同之处。鲁本斯派和普森派，德拉克洛瓦和安格尔，瓦格纳和勃拉姆斯分享着那么多的共同地方，以至于他们在关于某些价值的优先权方面的不同之处更加赫然耸出。而隔一段距离去看，这些不同大部分都消失了。

功能主义的无装饰或抽象表现主义的不对称等真正的排除原则却不是这样。这样的极端可能会经得起纯粹中性的形态学描述。当这个星球上生命绝种的时候，从火星上来的考古学家都可能会注意到它们。大部分风格转变更多地与对立的规范之间的相互调节有关，这种调节也许能为人所理解，但永远不能用任何客观的形式标准来衡量。

只有对那种想使艺术脱离生活和目的情境的艺术概念才认为它们能够衡量。我同意古佐〔Guzzo〕教授的说法，美学永远不能建立在这种孤立状态之上。他指出在对工业模型和艺术作品的批评之间不一定存在冲突。[1] 这是一个比较，为了说明在艺术中解决问题的因素，我也已经运用了它。在结论里我想回到这方面来，因为我们在这有个简单的例子，在这个例子里规范性的批评并不排除客观的描述。

凡是委托制作机器或兴办工厂的人都要给负责设计的工程师关于性能、大小、重量、稳定性、费用、耐久性等等的说明书。似乎，作为说明的论据，大小、重量和稳定性可以归在一起，而费用将要看机器的大小，特大的或特小的机器的费用都特别高。在某种解决办法中性能可能很好，但速度太快了就会损害寿命。在这各种各样的对立的解决办法中，裁决者必须决定它们何者在先。此外他们还可能发现有些其他的理所当然的非指定性要求，不管理所当然的理由充足与否。最佳的解决办法也可能不被采纳，如果它要化太长的时间，等机器照图纸做好后已经过时了。最好的运行也可能毫无用处，如果它容易造成事故的话。我用这个普通的例子想强调的只是，我们工业上的同行们更幸运一些，他们通常知道判断解决办法的标准，而且，更重要的是他们也知道价值等级和价值规范中包含的优先秩序。他们所不知道和不能事先预言的是一种有创见的解决办法，它向一种未成文的规范挑战，然而却能适当处理各种要求——例如，象气垫船那样的意外发明，它既不飞也不用轮跑，而是在气垫上滑，因而要迫使人们重新改写先前的全部交通工具说明书。

---

〔1〕见前述之处，第xii页起。

规范性的评论和形态学的描述各自都不能给予我们一种风格的理论。我不知道是否需要这样一种理论;但是如果我们想要一种的话，我们也许最好是按照说明书（它们在一定的时间内被认为理所当然）来获取艺术性的解决办法，甚至，如果需要的话，系统地、学究式地列出在调合各种冲突的要求中的那些两极法。这样的一种程序将使我们对古典产生新的尊重，但也会开拓我们的精神，使我们去欣赏代表着完全崭新发现的那些非古典的解决办法。

〔劳诚烈、范景中译，杨思梁校〕

文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起[1]

THE RENAISSANCE THEORY OF ART AND THE RISE OF LANDSCAPE.Originally published as "Renaissance artistic theory and the development of landscape painting", in *Gazette des Beaux-Arts*, 6e Periode, XLI, 1953, pp.335-60.

我记得有一篇博士论文，选题是罗马地下墓室的风景画，论文的第一节标着令人难忘的标题：《罗马地下墓室中缺少风景画的原因》〔*The Reasons for the Absence of Landscape Painting from the Catacombs*〕。这篇文章的题目也很好理解，它处理的是同样重要的论题。在文艺复兴时期关于美术理论的文章中，风景画所占的位置如此之小，如果没有一个惊人的事实——即在相当多的例子中，这些资料意欲说明的后来都被付之于实践——的话，这个题材是不太值得人们注意的。我不记得上面提到的那篇论文最后是否得出这样一个结论：虽然在罗马地下墓室所有的绘画中引人注目地缺少风景画，但地下墓室艺术却对绘画的这一分支有着重大影响。然而，这篇文章无疑是想告诉人们，如果没有意大利文艺复兴的美术理论，我们所了解的风景画是绝不可能发展的。

要想说明这一断言并非谬论，只需讲明一点就够了。我所说的风景画，并非任何对室外景物的描绘，而是那种既定的、公认的美术类型。十七世纪一个画家的言论将这一重要区别说得再清楚不过了，这个画家曾与鲁本斯和保罗·布里尔〔Paul Bril〕有过个人的接触。爱德华·诺加特〔Edward Norgate〕1650年写作他的《细密画》〔*Miniatura*〕时，用好几页的篇

〔1〕这篇文章是1950年3月为祝贺汉斯·蒂策〔Hahs Tietze〕70岁寿辰而编的论文集中的一篇。

幅论述风景画，他说风景画是“所有绘画种类中最纯真的一种，就连狄维尔〔Divill〕本人也无法指责它是偶像崇拜”。

……看来，古人只是把风景视为其他作品的仆人，他们用零碎的风景填满人物及情节之间的空白处，或空白角落，以此来说明或布置他们的历史画，此外并未对它加以别的考虑和利用……，就象我们能在无与伦比的使徒行传的 Cartoni〔草图〕中看到的那样。……

但是将绘画中的这一部分变成独立完整的艺术，并要使一个人把毕生的勤奋全部倾注上去，我以为要算近期的一项发明，尽管它只是个小玩意儿，却是给发明者及其导师带来名誉和利益的好东西。〔1〕

一会儿我们还会说起诺加特讲的关于这一新类别产生的故事，此刻重要的是，人们当时感觉到风景画是一项真正的发现。以风景作背景和以风景作为“独立完整的艺术”，其间的区别至今也许变得模糊了。的确，大部分研究这一专题的历史学家似乎都持有这种观点，即后者是逐渐从前者发展来的。〔2〕

我们知道，十五世纪绘画中的自然主义风景背景如何在十六世纪时吞没了前景，并由象约阿基姆·帕蒂尼尔〔Joachim Patinier〕这样的专家(丢勒称他是“优秀的风景画家”〔3〕)将它发展到了这种程度，宗教或神话的题材缩小成仅仅是种“借口”。虽然人们注意到诸如洛托〔Lotto〕和阿尔特多夫尔

〔1〕爱德华·诺加特，《“细密画”或勾划的艺术》〔*“Miniatura” or the Art of Limning*〕，马丁·哈迪〔Martin Hardie〕编辑(牛津，1919年)，第44页起。关于诺加特及其背景，见 H.V.S.和 M.S.奥格登〔M.S.Ogden〕，《十七世纪风景画中英国人的趣味》〔*English Taste in Landscape in the Seventeenth Century*〕(安阿伯，1955年)，本文写成后，此书才出版。

〔2〕肯尼思·克拉克爵士〔Sir Kenneth Clark〕，《风景进入艺术》〔*Landscape into Art*〕(伦敦，1949年)，M.J.弗里德伦德尔〔M.J.Friedlander〕，《关于风景画和其他画种的论文》〔*Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*〕(海牙，1947年)，奥托·佩希特〔Otto Pächt〕“意大利早期的自然研究和早期日历风景画”〔Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape〕，收在《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》，XⅢ(1950年)，第13–47页，以及夏尔·斯特林〔Charles Sterling〕，《静物》〔*La Nature morte*〕(巴黎，1952年)，可以比较我对该书的评论，重印于《木马沉思录》(伦敦，1963年)，第95–105页。

〔3〕1521年5月5日日记，参见朗格一富泽〔Lange–Fuhse〕，《丢勒的文字遗著》〔*Dürers schriftlicher Nachlass*〕(哈勒，1893年)，第160页。

〔Altdorfer〕这些孤独的天才们所作的完全不要题目的零星尝试，但是从这些叙述来看，现代意义的风景画似乎是由雅各布·格里姆〔Jakob Grimme〕或者赫里·梅特·德·布来斯〔Herri met de Bles〕这些并非第一流的大师所提倡的，他们为彼得·布吕格尔〔Pieter Breughel〕铺平了道路。(1)

人们会承认这种图画相当精确，却又感到必定缺少点什么。这对于被诺加特称作"小玩意"的门类画〔genre〕来说，是有点不公正的，它从宗教画彻底的萎靡不振中脱颖而出。然而，在十六世纪北方的"专家们"开始培植的各种"门类画"中，风景画显然是最革新的。门类画很长一段时间和中世纪艺术的说教观念结合在一起，为箴言作图解及增强道德教诲的力量。甚至静物画也能从寓意画和表意画的传统中找到托词，这种传统承认 Vanitas〔虚空〕的象征和五种感觉的描绘这一类母题。当然，风景画也有自己的传统题材，比如《每月的工作》〔*Occupations of the Months*〕和《四季》〔*Four Seasons*〕等，但它不能将这些独立的主题作为它存在的唯一理由。不过，十六世纪中叶以后，风景画成了绘画和印刷品的公认的题材。我们从杨·布吕格尔〔Jan Breughel〕或 H·约丹斯〔H·Jordaens〕〔图 54〕画中的美术商店和收藏家的"陈列室"内看到，"纯"风景画是交易中的常备货物。(2) 正是在这一时期，凡·曼德尔〔van Mander〕在他的说教诗中用整整一章专门描写了这一重要的美术分支。风景画变成了一种惯例〔institution〕。这篇论文所涉及的正是风景画的惯例方面，而不是关于其风格的发展，两者之间的区别可以用一个著名的例子来表明：在对风格的探索上，丢勒是世界优秀风景画

---

〔1〕这一发展的概述，见E.H.克雷瓦尔一黑塞林[E.H.Korevaar–Hesseling]，《尼德兰和佛兰德斯绘画艺术中的风景画》〔*Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst*〕(阿姆斯特丹，1947 年)；另见 L.v.巴尔达斯〔L.v.Baldass〕，"从帕蒂尼尔到布吕格尔的尼德兰风景画"〔Die neiderländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel〕，收在《维也纳皇宫艺术史博物馆年鉴》〔*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungn des dallerh. Kaiserhauses in Wien*〕，XXXIV(1918 年)；约瑟夫·亚历山大·格拉夫·拉琴斯基，《鲁本斯之前的法兰德斯风景画》〔Die flämische Landschaft vor Rubens〕(美因河畔法兰克福，1937 年)，和科内利斯·范·德·韦特林〔Cornelis van de Wetering〕，《十六世纪初期到十六世纪中期尼德兰风景画的发展》〔*Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16.Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte*〕(柏林，1939 年)。

〔2〕参见丁·德努塞〔J.Denuce〕《十六和十七世纪安特卫普艺术藏品目录》〔*Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert*〕(安特卫普，1932 年)。

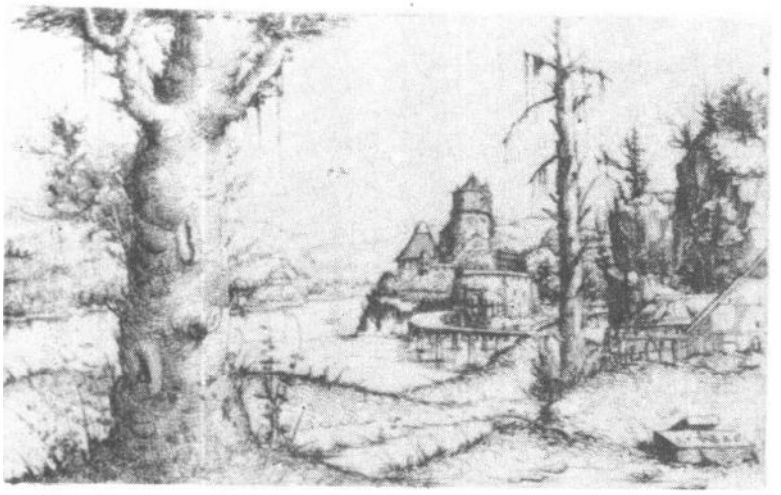
54 汉斯·约丹斯第Ⅲ（1643卒）：收藏家的陈列室。伦敦，国家美术馆

家之一，然而，正如E.蒂策-康拉特〔E·Tietze-Conrat〕指出的，[1] 他从未卷入风景画的惯例，他很可能认为，他那些著名的地貌水彩画只是不能获取正当收入的习作。就连在丢勒艺术影响下画出自己第一幅纯风景画的洛托，也可能是在另一传统习惯的鼓舞下才走了这一步——他的祭坛台座上的风景画实际是构架的一部分，在他心目中，风景画是与牧师座椅及木制品上镶嵌的想象景致画〔vedute〕联系在一起的。十六世纪中叶之后，风景画的地位大大地改变了。劳腾扎克〔Lautensack〕、希尔施弗格尔〔Hirschvogel〕〔图55〕或克宁克斯卢〔Coninxloo〕把制作风景画看作他们的职业，而且他们的产品被理所当然地接受了。

在M·J·弗里德伦德尔〔M·J·Friedländer〕关于风景画的重要文章中，有几页专门讲这类"专家"的出现[2]——这些艺术家不再接受单个的保护人委派的各种任务，而是为由不知名的主顾组成的市场工作，希望自己的货物能博得大众的欢心。弗里德伦德尔暗示，正是这种公开市场上的竞争，使涌入安特卫普繁荣的出口中心的画家们，求助于发

〔1〕E·蒂策-康拉特〔E·Tietze-Conrat〕，"近代最早的风景画"〔Das erste moderne Landschaftsbild〕，收在《万神殿》〔*Pantheon*〕XV（1935年）。

〔2〕M·J·弗里德伦德尔，见前面注释中所引的著作，第58页起。



55 奥古斯汀·希尔施弗格尔（1503–1553年）：风景，蚀刻画，B.73

展新的专长。按分工分出人物画家、背景画家,还有,比方说,静物画家,这很可能是中世纪末期画坊中的做法，此时则分成各种各样的"门类画"，由那些极可能用任意一种专长谋生的人来发展完善。

为"惯例"方面作的这番说明，其重要性是显而易见的。风景画专家显然是这种惯例最明确的代表，可是如果没有风景画家的搭档，即主顾或收藏家，他便会失去作用。这一点也是同样明显的，是主顾和收藏家创造了这种需求。是哪一类公众为这一前所未有的绘画提供了市场呢——说得具体些，如果不存在风景画这一概念，甚至这个词汇，怎么会有人要买它呢?

"风景画"这个 x 名称第一次用于个别的绘画是在威尼斯，而不是在安特卫普。毫无疑问，安特卫普的画家在风景背景的发展上是极先进的，但却没有证据表明安特卫普的收藏家们对这个新玩意儿具有欣赏能力，或者表达它的词汇。我们可以用奥地利的玛格丽特〔Margaret〕、尼德兰的雷根特〔Regent〕等人的财产目录，它们可以看作北方家族在十六世纪头十年时最高雅的欣赏水平的代表。在这些目录中，不包括任何一幅没有题目的画，不管是风景画还是门类画。[1] 而就在制订这些目录的同时，马尔克·安东尼奥·米歇尔〔Marc Antonio

〔1〕"1524–1530年奥地利的玛格丽特的艺术藏品目录"〔Inventar des Kunstbesitzes der Margarete von Oesterreich 1524–1530〕，收在《维也纳皇宫艺术史博物馆年鉴》〔*Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses in Wien*〕，Ⅲ（*1885年*），第 *xciii–cxxiii* 页。

Michiel〕在笔记中大量地使用了"风景画"这个词。[1] 早在1521年，他就记下红衣主教格里马尼〔Cardinal Grimani〕藏画中的许多幅风景画〔*molte tavolette de paesi*〕[2] 而且这些画都出自荷兰的阿尔贝特〔Albert〕之手。[3] 这使得他的记录与北方人的财产目录之间的差别显得更加有趣。我们不知道这些画是否是纯风景画——很可能不是——但对这位意大利鉴赏家来说，它们只是作为风景画才引起他的兴趣。马尔克·安东尼奥单子上有各种各样类似的条目，例如，单上提到"画在大幅画布上的风景画以及多梅尼科·坎帕尼奥拉〔Domenico Campagnola〕用鹅毛笔画在纸上的其他风景画"；[4] 但是，最引人注意的恐怕要数把乔尔乔内〔Giorgione〕的《暴风雨》〔*Tempesta*〕描写为"小风景画〔paesetto〕，画于画布画面是大雷雨，一个吉普赛人和一名士兵"。[5] 不管这幅画可能说明其他什么东西，它在这位威尼斯大鉴赏家的眼里是属于风景画范围的。

马尔克·安东尼奥提到"风景画"，这在意大利鉴赏界中绝不是独一无二的。我们知道，1535年有人向曼图亚〔Mantua〕的费代里戈·贡扎加〔Federigo Gonzaga〕提供了三百幅佛兰德斯绘画，他买下了其中的一百二十幅。一位目击者说："其中有二十幅，仅仅画着大火熊熊的景象，要是走近去触摸它们，好象会烧到你的手似地。"[6] 十三年后，瓦萨里在一封著名的信中写道："没有一个皮匠的家里不挂日尔曼风景

---

〔1〕《莫雷利发现的匿名手稿》〔*Der Anonimo Morelliano*〕Th. 弗里默尔〔Th. Frimmel〕编辑，收在《关于艺术史的原始材料》〔*Quellenschriften zur Kunstgeschichte*〕（维也纳，1888年）。（我们现在认为这份手稿是马尔坎托尼奥·米希尔〔*Marcantonio Michiel*〕抄写的）。

〔2〕前注，第102页。另见1528年写出的格里马尼的遗产目录：两幅小图或风景画〔Quadretti duo sive tavolette de paesi〕。C.A.列维〔C.A.Levi〕，《威尼斯收藏品》〔*Le collezioni veneziane*〕（威尼斯，1900年），II，第3页。当然，格里马尼对北方艺术特别偏好。他除了拥有那本现在还写着他的名字的日祷书外，还拥有两幅帕蒂尼尔的画和一幅博施的海景画。（那篇匿名手稿使用的Fortuma一词的意思是风暴，而不是象弗里默尔等人所译的幸运女神〔Goddess Fortuna〕。）

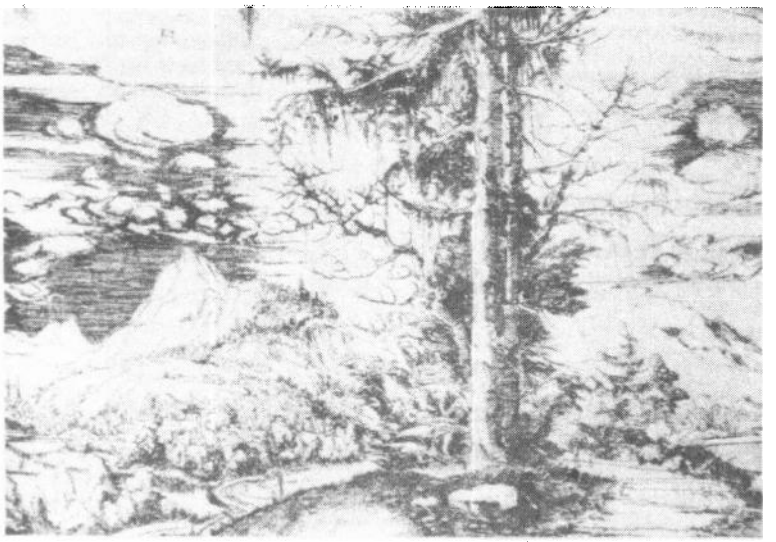
〔3〕通常被认为是阿尔贝特·乌瓦特〔Albert Ouwater〕，不过，目前还没看到他画的风景画。

〔4〕见前注，第30页。

〔5〕见前注，第106页。

〔6〕雷齐奥·布斯卡罗利〔Rezio Buscaroli〕，《意大利的风景画》〔La pittura di paesaggio in Italia〕（博洛尼亚，1935年），第56页。

画。"[1] 就算我们考虑到这段话中夸张的成分，它的重要性仍然不可低估。在弗里德伦德尔看来，尽管安特卫普的风景画的发展符合历史学家的分析，但多瑙河地区突然出现的风景绘画及风景蚀刻画(图 56)却必定使历史学家们认输。[2] 但是，正如这一证据提出的，如果说南方市场的需求导致了风景画的发展，那么在互相离得很远的地区同时出现这类作品便不再显得难以理解了。的确，各种迹象表明，这一需求是文艺复兴的南方馈赠给哥特式的北方的一件礼物。



56 阿尔布莱希特·阿尔特多弗尔(约 1480—1538)：风景，蚀刻画，B67

产生这种需求的首要条件，当然是对绘画及印刷品的多多少少自觉的美学态度。为了作品的艺术成就而不是为其功能和题材而珍视它，这种美学态度无疑是意大利文艺复兴的产物。至少在五十年前，这种说法会是毫无意义的，可是今天，反对完全不假思索地接受这个观点的做法使得我们竭力坚持文艺复兴艺术的宗教和象征的意义，所以，也许有必要重新恢复公平

(1) 给贝内代托·瓦尔基(Benedetto Varchi)的信，内容是对绘画和雕刻进行比较，最早发表在博塔里-蒂科齐(Bottari-Ticozzi)的《摭拾集》(*Raccolta*) I，第 52 页，收信人是本韦努托·切利尼(Benvenuto Cellini)。

(2) M.J.弗里德伦德尔，见前注，第80页，"在尼德兰，我们也许可以把风景画的起源和发展作为一个历史事件来追踪，这至少使人想到，面对南部德国的风景作品史学家一无所措"(In den Niederlanden Können wir allenfalls das Keimen und Erblühen der Landschaft als einen geschichtlichen Vorgang verfolgen werden mindestens angeregt, es zu versuchen, vor der süddeutschen Produktion streckt der Historiker die Waffen)。

的论断。就是那个买佛兰德斯"燃烧的风景"的费代里戈·贡扎加，在他想得到米开朗琪罗的一件作品时，对他的代理人这么说，任何收藏家都会这么说的：

假如他碰巧问你我们想要什么题材，告诉他，我们盼望并渴望的只是以他的天才创造出来的一件作品，这就是我们唯一的、最大的愿望，我们决不选择某一种材料，也决不偏爱某一种题材，只要能得到一件他的举世无双的艺术作品。〔1〕

这种艺术概念的根本改变，不是也不可能是在一夜之间发生的。在十六世纪那些文章中，我们找到这种改变的许多痕迹，这使我们可以将这种艺术观念的产生归属于人类活动的自主范围。在这种收集和鉴赏美术品的气氛中，人们很快给予佛兰德斯艺术一种特殊地位。〔2〕十五世纪佛罗伦萨文艺复兴风尚的领导人，也正是佛兰德斯挂毯和绘画最热心的购买者，〔3〕而且，我们认为最先对北方大师表示欣赏的，是那不勒斯的人文主义者法奇乌斯〔Facius〕。

意大利对北方绘画需求的基础就这样奠定了。这些画受到喜爱，不是因为其题材，而是因为其他性质，然而，假如意大利的美术理论没有将风景画这一概念提得如此重要，要想让北方的艺术家们完全放弃题材，还远远不够。

在阿尔贝蒂〔Alberti〕据说是写于1450年左右并在1486年初次印刷的《建筑十书》〔*Ten Books on Architecture*〕中，我们发现有一章〔4〕是专门论述建筑物及其内部装饰的。我们读到：

绘画与诗歌二者均有不同的种类。记述值得纪念的伟大人物丰功伟绩的一类，与描写平民风俗的一类不同，与描绘农民生活的一类又不同。第一种具有庄严的特性，应该用于公共建筑及伟人的住宅，而最后一种却适用于花园，因为这一种是最令人愉快的。

---

〔1〕参见A.卢齐奥〔A.Luzio〕《卖给英国的贡扎加藏品》〔*La Galleria Gonzaga venduta a l'Inghiterra*〕（米兰，1913年）。

〔2〕参见雅各布·布克哈特〔Jakob Burckhardt〕，《意大利艺术史文集(收藏家)》〔*Beitrage zur Kunstgeschichte von Italien (Die Sammler)*〕（柏林，1911年），第360–374页。

〔3〕A.瓦尔堡，《论文集》〔*Gesammelte Schriften*〕（莱比锡／柏林，1932年），1，第209页起。

〔4〕第九书，第4章。

看到描绘欢乐的乡村、港湾、捕鱼、狩猎、游泳、牧羊人的游戏以及花卉、草木等的绘画，会使我们的心灵感到无比的喜悦。[1]

在这令人吃惊的一段中，仍然有对人类活动的强调，这使它和"纯"风景的观念区别开来。你会以为，当阿尔贝蒂写这几页书的时候，他很可能和梅迪奇〔Medici〕一样，喜爱绘着狩猎和鹰猎题材的北方挂毯。但是，从他对这类北方题材的反应来看，这种强调有着微妙的变化。他不是仅仅把这些画看作装饰，而是看作为了它产生的心理影响而受到珍重的艺术。同一章中的另一段对这一点说得更为清楚：

发烧的人看到画中的泉水、河流以及湍流的小溪时，会感到轻松得多，这一事实是任何人都可以验证的；因为如果他碰巧有一个晚上睡不着觉，他只消将念头转到以前见过的清澈的河流、喷泉，或是某个小湖上去，毫无睡意的感觉立刻就会完全消失，最甜密的睡眠就要来临……

对于阿尔贝蒂来说，绘画已不再是图解或装饰，在对人的心灵产生影响这一点上，他将它和音乐联系起来，在所涉及的范围上，和诗歌联系起来。正是基于这些提示，莱奥纳尔多后来发展出最早的关于风景画的完整的美学理论——甚至早于第一幅风景画。

当然，莱奥纳尔多的文章大量提到风景画，但我以为，具有决定性的并不是这些对自然现象详细的观察资料。说到底，它们同样可以用于而且很可能就是打算用于对风景背景的处理。但是，莱奥纳尔多文章中有些段落远远超出了这种技术上的提示，并将绘画的完整概念牢固地置于新的基础之上，而唯有在这个基础上，风景画才能被视为独立的活动。

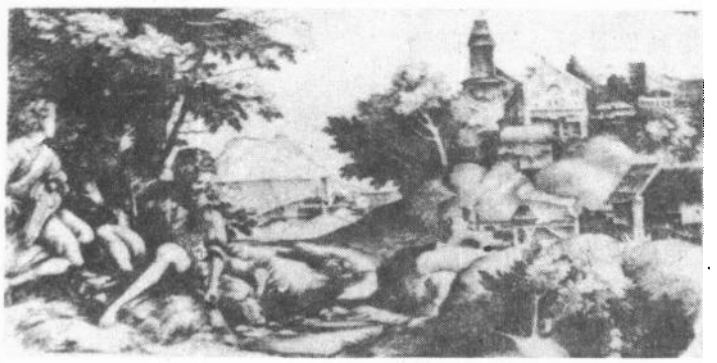
---

〔1〕考虑到这段原典的重要性，我把1486年版本的原文援引如下："Cumque pictura et poetica varia sit alia quaemaximorum gesta principum dignissima memoratu: alia quae privatorum civium mores : alia quae aratoriam vitam exprimat . Prima illa quae maiestatem habet publicis at praestantissimorum operibus adhibebitur. Ultima hortis maxime conveniet , quod omnium sit ea quidem iucundissima Hilarescimus maiorem in modum animis cum pictas videmus amoenitates regionum , et portus , et piscationes , et venationes , et natationes , et agrestium ludos , et florida etfrondosa."

在《比较论》〔*Paragone*〕中著名的一节里我们读到：

倘若画家想看到能使他倾心爱慕的美人，他就有能力创造她们，倘若他想看骇人心魄的怪物，或愚昧可笑的东西，或动人恻隐之心的事物，他就是它们的主宰与上帝；倘若他希望显现古代遗址或沙漠，希望在溽暑时节显现荫凉之处，在寒冷天气显现温暖场所，他便造出这些地方来。同样，倘若他想要山谷，或希望从高山之巅俯览大平原并极目远处地平线上的大海，还有，倘若他想从低凹的山谷中仰望高山，或从高山之上俯视深深的山谷和海岸，他都能胜任愉快。事实上，宇宙中存在的一切，不论是可能存在、实际存在还是在想象中存在，都率先出现在他的心里，然后移到他的手上，而且它们表现得如此完美，当你瞥上一眼，它们所显现出来的比例和谐就象事物本身所固有的那样……〔1〕

在这段重要的话里，对画家的要求超过了以往提出的一切。如果说，阿尔贝蒂是从绘画对观者心理影响的观点来看待绘画，莱奥纳尔多则深入地探究到创造过程本身的动力之中。如果阿尔贝蒂由于题材的范围而将诗歌和绘画相提并论，莱奥纳尔多则通过要求画家具有独特的天才，从贺拉斯〔Horace〕的 *Ut Pictura Poesis* 〔诗如画〕中得出最终的结论。而且，画家创造的东西之所以显得恰当，并非因为与重大



57 多美尼科·坎帕尼奥拉：牧人风景，约 1517–1518 年，蚀刻画，B.9

〔1〕《画论，乌尔比诺拉丁稿本(1270)》〔*Treatise on Painting*，*Codex Urbinas Latinus 1270*〕，A.P.麦克马洪〔A.P.McMahon〕编辑，Ⅱ，影印本(普林斯顿，1956 年)，fol，5r．参见伊尔马·A·里克特〔Irma A.Richter〕编辑的《比较论》〔*Paragone*〕(伦敦，1949 年)，第 51 页起。

题材有所联系，而是因为它象音乐一样，反映了宇宙本身的和谐。[1]

米兰或威尼斯有修养的美术爱好者们对莱奥纳尔多激进的理论了解或者赞许到何种程度，我们不得而知。[2] 但是，将绘画当作一种诗的观点却肯定被广泛接受了，这种观点的权威是贺拉斯。[3] 可能正是基于这个观点，本博〔Bembo〕劝告伊沙贝拉·德埃斯特〔Isabella d'Este〕说，不要把乔万尼·贝利尼〔Giovanni Bellini〕过于严格地限制在他提出的方案上，以致贝利尼不能发挥自己的想象。[4] 一旦这种态度流行起来，很多人必定会想到"田园风"绘画这个念头。正是在这种结构之内，一位名叫乔尔乔内的人创造了自己新型的题材，并作为一个画桑那札罗〔Sannazaro〕或泰巴尔迪奥〔Tebaldeo〕所写的题材的画家而不是仅仅作为对朦胧的古典主题作图解的人，被他的威尼斯保护人所接受，难道我们不能作这种推断吗?难道你不能想象，红衣主教格里马尼在向一位困惑的参观者解释他的北方画时，使用的正是类似的措词吗?古典理论创造了一种气氛，在这种气氛中，北方的现实主义作品以全新的、也许并未预料到的面貌出现了。

确实，乔尔乔内或坎帕尼奥拉〔图 57〕的田园画还不是纯粹的风景画。但是，如果哪位文艺复兴时期的收藏家想找个

---

〔1〕关于新柏拉图主义的音乐理论在绘画上的运用，见我的"象征的图像"〔Icones Symbolicae〕，收在《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》，XI (1948 年)。

〔2〕莱奥纳尔多提到过波蒂切利的风景画观点，从这段著名的段落(见前注，fol.33v)来看，他的理论遭到了一些人的拒绝。对于中世纪化的波蒂切利来说，风景画偶然的色块组合，缺乏内容和艺术的尊严。莱奥纳尔多坚持绘画的广泛性，这对他的学派偶然产生了一种反论的影响。不管怎么说，关于人物画家和风景画家之间进行合作的首次评论是从莱奥纳尔多的圈子里发出来的，这一点并非巧合。洛马佐〔Lomazzo〕说过切萨雷·达·塞斯托〔Cesare da Sesto〕和那位神秘的贝尔纳扎诺〔Bernazzano〕(可能是一位北方人)合作《基督的洗礼》〔*Baptism of Christ*〕的故事，这一合作从风格学的证据上得到证实。(参见 W.苏伊达〔W.Suida〕，"莱奥纳尔多·达·芬奇及其学派"〔Leonardo da Vinci und seine Schule〕，收在《艺术科学月刊》〔*Monatshefte für Kunstwissenschaft*〕(1920 年)。)如果这次合作确实发生在 1510 年以前，那么它显然先于帕蒂尼尔和昆廷·马西斯〔Quentin Massys〕之间的合作。其他生活在这位公认的天才附近的画家只能通过全队合作才有希望达到他的水平。

〔3〕参见 R.李〔R.Lee〕，"诗如画"〔Ut pictura poesis〕，收在《艺术通报》〔*The Art Bulletin*〕，XXII (1940 年)。

〔4〕首次由伊里阿特〔Yriarte〕发表在《美术报》〔*Gazette des Beaux-Arts*〕，XVI (1896 年)。

权威，为自己对非图解性绘画的爱好作辩护，他也能在那些专门论述美术的古典作家中找到，这些人不断地为文艺批评提供语汇和标准。

有教养的意大利人从普林尼和他关于古典美术的篇章中寻找术语和范畴，用来讨论和设想他所处的时代的美术。在普林尼的书中，不仅能找到风景画的概念，还能找到专画风景画的艺术家的观念，有很长一段时间，这种观念是和风景画的概念联系在一起的。

十六、十七世纪的文献用普林尼起的绰号来称呼一个又一个新艺术家，[1] 对这种应用的探查，可以成为值得一为的博士论文的题目。普林尼把那个著名的理发店画家派雷克斯〔Pyreicus〕称为"污秽画家"〔filth painter〕，〔1〕这后来影响了学院派理论对类型画的评价，这一点是一切专攻意大利美术文献的学者所熟悉的。"*rhyparographos*"〔污秽画家〕的标签，一成不变地从一位画师身上持续到另一位画师身上，从一种画派转到另一种画派。尽管它意带谴责，然而它所产生的影响对类型画的发展也肯定并不完全是有害的。此类题材的专家通过它，在刻板的美术理论世界中获得了地位。假如有一位画家，比方说彼得·凡·李尔〔Pieter van Laer〕乐于容忍人们把他和那个神话般的派雷克斯相等同，他在美术世界中的位置便有保证了。〔2〕因为，不是连普林尼也不得不承认派雷克斯的画充满生气，比其他许多画家的伟大作品具有更高的价值吗？

用普林尼提到的艺术家来评定活着的艺术家，这个过程从十五世纪就开始了。〔3〕到十六世纪，这个习惯便完全确定了。人们透过这张预先存在的网来看待整个美术世界，无论什么，只要能设法对上号——普林尼简短而含糊的提法可以有多种解释——便能进入收藏家的意识。例如，希罗尼穆斯·博施

---

〔1〕《博物史》〔*Historia Naturalis*〕，ⅩⅩⅩⅤ，112。

〔2〕参见H.格尔森〔H.Gerson〕，《十七世纪荷兰绘画的传播和影响》〔*Ausbreitung und Nachwirkung der hollandischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts*〕（哈勒姆，1943年），第153页起。

〔3〕见乌格利诺·韦里诺〔Ugolino Verino〕对莱奥纳尔多特征的描述，在《论佛罗伦萨城的名声》〔*De illustratione Urbis Florentiae*〕（巴黎，1790年）一书，第130页：

Et forsan superat Leonardus Vincius omnes ;
Tollere de tabula dextram sed nescit , et instar
Protogenis , multis unam perficit annis.

〔莱奥纳尔多·达·奇芬，可能卓然屹立，但他却不知道怎样收住画笔，就象普罗托格尼斯，为了完美而挥毫不止。〕此处所述可以参见普林尼的《博物史》，ⅩⅩⅩⅤⅡ，80。

〔Hieronymus Bosch〕那极端古怪、令人困惑的艺术，被归入古怪〔*Grilli*〕的幽默的范畴，至于古怪，普林尼则是用相当隐晦的词句提到的——就这样，最早的北方"专家"在画家的万神殿中很有把握地得到了一个龛位。〔1〕

在普林尼提及的画家中，有一位风景画家显得很突出，那就是罗马画家斯塔迪奥〔Studius〕〔或称 Ludius〕，此人在奥古斯都大帝〔Emperor Augustus〕统治时处于全盛时期，并以壁画赢得了声誉，但得钱很少。

……他能按各人的愿望，画出别墅、门廊、公园、丛林、树丛、丘陵、鱼池、海峡、河流和海岸。他还画上各种各样走路的人、乘船的人、骑在驴背上或坐在马车里向村庄行进的人，以及渔人、捕鸟人、猎人和摘葡萄的人。〔2〕

一个黄金时代〔Golden Age〕的大师，专门描绘这类题材，这一事实必定左右着文艺复兴时期有教养的公众对风景画的欣赏。很幸运，关于这一点，我们不必仅靠猜测。在保罗·乔维奥〔Paolo Giovio〕——一位伟大的艺术裁决人，启发瓦萨里创作了《名人传》——形容多索〔Dosso〕二十年代末或三十年代初的作品的话中，〔3〕我们清楚地感觉到，他是通过普林尼的描述来理解他的艺术的：

对费尔拉拉〔Ferrara〕的多索的文雅风格的尊重，来源于他的正式作品，但更主要的，还是来自他被称为 Parerga〔附件〕的那些东西。因为，他满怀兴趣地一心从事绘画这种愉快的消遣，曾以爽朗、欢快的风格描绘过嶙峋的岩石、绿色的丛林、蜿蜒河流的坚实的两岸、乡村兴旺的生活、农民欢乐而艰辛的劳动，以及土地、大海的远景、船队、打鸟、狩猎等

〔1〕参见唐·费利佩·德·格瓦拉〔Don Felipe de Guevara〕对博施特征的描述，Ch. 德·托尔奈〔Ch de Tolnay〕在《希罗尼穆斯·博施》〔Hieronymus Bosch〕(巴塞尔，1937 年)第 75 页引用这一描述，在凡·代克〔Van Dyck〕的《图像》〔Iconographie〕中，被称为古怪画家〔Grillorum Pictor〕的是 A·布劳维尔〔A.Brouwer〕。

〔2〕《博物史》，XXXV，116，117。

〔3〕收在蒂拉博斯基〔Tiraboschi〕，《意大利文学史》〔*Storia della letteratura italiana*〕(佛罗伦萨，1712 年)，第 7 卷，第 1722 页。有关多索作为风景画家的情况，见 V 拉萨雷夫〔V.Lasareff〕"多索的问题"〔A Dosso problem〕，载于《美国艺术》〔*Art in America*〕，XXIX (1941 年)。

一切人们喜闻乐见的 genre〔门类〕。[1]

乔维奥的话值得我们注意，有这样几点理由，第一，它极可能是近代对风景画最早的详细描写，况且不象阿尔贝蒂和莱奥纳尔多那样仅指某一假设，而是指当时真正的作品。第二，因为在形容这件作品时，在 *cuncta id genus spectatu oculis iucunda*〔一切人们喜闻乐见的门类〕这句话中，用了——似乎又是首次——genus〔门类〕这个词，这告诉我们，对于乔维奥和他那些与他看法相同的朋友们来说，多索的风景画〔图58〕的确符合艺术中某种公认的"种类"或"*genre*"。第三，因为我们能看到，即使在这份早期的文献中，这种新"门类"在价值等级中的地位也已经确立。[2] 多索不仅在其"正式的作品"即 *justis operibus* 中显示了他的技巧，而且在美术的 *hors-d'oeuvre*〔附加部分〕，在赏心悦目的附加的东西中，显示得更加充分。*parerga*〔附加〕或 *parergia* 的提法也是来自普林尼，他说，普罗托格尼斯〔Protogenes〕在雅典他的著名壁画中，在被画家叫作 *parergia*〔附件〕的画面里，画进了数条小型战船，以此暗示他过去专画船只。[3] 在这种意义上，就风景背景而言，这一术语在十五世纪文艺复兴时期意大利北部的 *ambiente*〔环境〕中已经使用——它出现在科隆纳〔Colonna〕的《梦中爱的争吵》〔*Hypnerotomachia*〕[4] 里对假想绘画的描写中，于是再次证实普林尼的描述的广泛影响。

从文艺复兴时期的美学著作中我们看到，就连关于这类附件是否取悦视觉的评论也具有两重性。当然，伟大的艺术必须针对人的心智而非感官，必须显示出独创、匀称和比例，并引

---

〔1〕原文：Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in justis operibus , tum maxime in illis, quae parerga vocantur , Amoena namque picturae diverticula voluptuario labore consectatus , praeruptas cautes , viventia nemora, opacas perfluentium ripas , florentes rei rusticae apparatus agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus , classes , aucupia, venationes et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit.

〔2〕对于等级排列的决定性的详细阐发，可在A.费利比安〔A.Felibien〕的《1667 年皇家学院关于绘画和雕塑的会议》〔Conferences de L' Academie Royale de Peinture de Sculpture pendant L, annee 1667〕(巴黎，1669 年)中找到。在那里，只有花果画家低于风景画家。

〔3〕《博物史》，XXXv，101。

〔4〕p.d.iii, " … cum gli exquisiti parergi , Aque, fonti monti , colli, boscheti , animali"〔…带有绝妙的附件：湖水，喷泉，高山，低丘，树林和动物〕。

58 多索·多西（1542年卒）：神话风景，莫斯科，普希金博物馆

导人的心灵去思索较高深的问题。然而，即便是这些取悦人的微不足道的玩意也有自己的作用。正如阿尔贝蒂所说的，它们可以当作合理的消遣。就象诗歌和音乐中的"轻快的调子"那样，它们有助于恢复忙碌者疲劳的精神。

以文艺复兴美术理论的观点来看，也许可以这么说，即使这种画不存在，也必须创造出来。但是它的确以某种形式存在于北方的写实主义绘画传统中。这是一副框架，适用于倍受赞赏的北方技巧与耐心的作品——而且如果框架太小了点，不能容纳整个此类绘画，那么毕竟"哥特式"的前景题材可以拿掉，以便用更大的优势展示令人赏心悦目的附件。

很难说，这种态度什么时候头一次重新反映到北方美术上。从弗朗西斯科·达·霍兰达〔Francisco da Hollanda〕所著《对话》〔*Dialogues*〕里，我们能看到它对一位在哥特式传统中培养起来的艺术家的影响。这位皈依学术信条的葡萄牙人借他的"米开朗琪罗"之口，对"佛兰德斯画"作的著名评论，可算是个典型。他说，北方大师们罗列了能取悦于人的东西——"帷幔、绿色的田野、茂密的大树、河流、桥梁，还有他们所谓的风景〔*a que chaman paisagens*〕"以诱惑人们的肉眼，这恰恰是他们的错误。但他很快又补充道，他并不是指责佛兰德斯艺术对这些东西进行尝试，而是由于他们打算精通的领域太多，而每一领域又都相当困难，研究它需用人一生的时间。[1]

---

〔1〕"弗朗西斯科·达·霍兰达的绘画谈话录"〔Francisco da Hollanda's Gesprache über die Malerei〕J.德·巴斯孔塞略斯〔J.de Vasconcellos〕编辑（《关于艺术史的原始材料》）（维也纳，1899年），第29页。另见汉斯·蒂策，"F.达霍兰达和唐·贾诺蒂的对话……"〔F .da Hollandas und Don Giannottis Dialogue……〕，《艺术学参考书》〔*Repertorium für Kunstwissenschaft*〕XXXIII（1905年）。

在文艺复兴偏见的影响下,佛兰德斯绘画的未来发展道路,几乎被这段评论所言中。这个学派最终确实分成了两半,一部分人打算在人体绘画上与意大利人争个高低,[1] 另一部分人则宁愿培养开发自己传统的专长,不在过多的领域里争雄。

一句话,文艺复兴时期关于佛兰德斯人有自己的领域——哪怕仅仅在美术的附件里——的观点,广泛地被接受,不仅在南方,北方人自己也这么认为。莱姆生〔Lampsonius〕附在风景画"专家"扬·凡·阿姆斯特尔〔Jan van Amstel〕的肖像上的一首诗,将这种观点绝妙地表达了出来。[2]

Propria Belgarum laus est bene pingere rura;
Ausoniorum,homines pingere,sive deos
Nec mirum ,In capite Ausonius ,sed Belga cerebrum
Non temere in gnava fertur habere manu
Maluit ergo manus Jani bene pingere rura
Quam caput,aut homines aut male scire deos……

〔比利时人的固有光荣是画风景
意大利人的专长是画人物和神明
不必惊奇,意大利人的头脑发达
而比利时人的双手机灵
因此双面神宁愿用手画风景
而不愿用脑画人物和神明〕

诗里暗示说:北方人以优秀的风景画著称,因为他们的智

〔1〕参见《意大利著名画家伦伯提·伦巴迪传记》〔*Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi Vita*〕(布鲁日,1565年),第21页,在该书中,以一种令人赞美的清晰说明了致力于绘画的"人文主义者":"Nam de solo corpore humano merito in hoc quidem argumento loquor , propterea quod ut universae philosophiae est perfecta hominis cognitio, quia in eo tanquam parvo quodam mundo tota rerum universitas continetur: ita graphices et sculpturae finis est hominem ponere , quia hominis externa species omnes omnium rerum adspectabilium vel in lineis vel in coloribus formositates complectitur……"〔"在这次讨论中,我有理由只讲人体,因为,一切哲学的任务就是寻求对人的完美的了解,宇宙中的一切都以缩小的形式包容在人之中:所以,绘画和雕刻的目标就是突出人,让我们对之沉思,因为人的外表形式涵蕴了一切可见物的美,不管是线条美还是色彩美……"〕

〔2〕《一批著名低地国家的绘画》〔*Pictorum aliquot celebrium Germanicae inferioris effigies*〕(安特卫普,1572年),〈论荷兰的约翰画师〉〔*De Ioanne Hollando pictore*〕。

慧在手上，而意大利人画神话和历史，因为他们的智慧在头脑里，这表明莱姆生也接受了这种学术偏见。然而，他又说，画好风景画要比粗制滥造一些人体要好，扬·凡·阿姆斯特尔坚持到底是对的。

这几句诗并不只是表示应顺从低下的地位，那种每个民族、每个艺术学派应该专其所长的观点，是美术概念彻底改变的征象。哥特时代后期作坊里的分工，就是为加速完成一项指定任务的实际目的服务的。现在，工作的分工不再适用于一幅具体的画，而是适用于艺术本身。每个民族都应该在实力最强的方面，对作为抽象概念的艺术作出贡献。

以后连续几个世纪，这种观点被广泛地接受，由此确立了北方艺术家在意大利美术界的地位，从提香雇来在他工作室里画风景背景的佛兰德斯人，到布里尔，埃尔斯海默〔Elsheimer〕，克洛德〔Claude〕，甚至菲利普·哈克特〔Philip Hackert〕，一个北方画家在意大利，只要接受北方传统和南方理论分派给他的某种专家的角色，他就不用为吃穿发愁。[1]

有证据表明，他们在美术的一个分支上具有的这种位于阿尔卑斯山 *oltramontani*〔山那一边的〕明显的民族优越性，在较早的时候曾使他们的意大利同行迷惑不解。保罗·皮诺〔Paolo Pino〕1548 年著文，[2] 试图用一种理论来说明此事的原因，他的这一理论很值得分析一下。

> 北方人在画风景方面显示出特殊的才能，因为他们描绘自己家乡的景色，而这种景色凭借其荒凉，向人提供了最适宜的母题，而我们意大利人住在世界的花园里，它在现实中比在画中更加令人愉快。

我们看到，这里首次扼要表达了"如画"〔picturesque〕这种观念，而通常是将它和十八世纪联系在一起的。[3] 皮诺说，意大利可算是世界上最美丽的国家了，但却不太入画，可

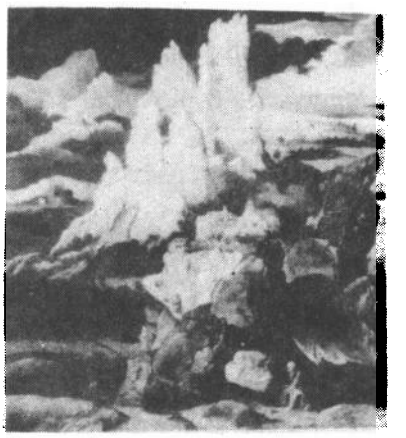
---

〔1〕参见G.J.霍格沃夫〔G.J.Hoogewerff〕，《佛兰德斯艺术和意大利文艺复兴》〔*Vlaamsche Kunst en italiaansche Renaissance*〕（阿姆斯特丹），S.A.格尔森，见前注，以及 R.A.佩尔策〔R.A.Peltzer〕，"尼德兰-威尼斯风景画"〔Die niederländisch -venezianische Landschaftsmalerei〕载《慕尼黑年鉴》〔*Münchner Jahrbuch*〕N.S.I(1924 年)。

〔2〕保罗·皮诺〔Paolo Pino〕，《绘画对话录》〔*Dialogo di pittura*〕（威尼斯，1946 年），第 145 页。

〔3〕克里斯托弗·赫西〔Christopher Hussey〕，《如画》〔*The Picturesque*〕（伦敦，1927 年）。

阿尔卑斯山那一边冰雹飞落的荒凉土地，却是理想的画家的国度。皮诺显然相信，他在帕蒂尼尔及其追随者的画中〔图59〕看到的哥特后期岩石异乎寻常的造型，是这些艺术家生长的地方的忠实写照。不论他说的是否正确，在很多经过比较推敲的关于风景艺术的讨论中，他的这种解释以较为成熟的形式存在下来。那些理论告诉我们，默兹河〔Meuse〕上游的岩石可以作为帕蒂尼尔风格的解释，[1] 对阿尔卑斯风光的印象是阿尔特多弗尔，哈柏尔〔Huber〕，甚至布吕格尔〔Breughel〕艺术的主导动力。这类自然景色的成份有时反映到这些大师的作品里，这一点被相当清楚地证实了，[2] 但是作为对风景画发展的解释，这些理论在我看来比皮诺的理论好不了多少。因为，这些例子仅仅表明，从知觉到再现的道路漫长而艰巨。说到底，十六世纪的风景画不是"景色"〔views〕，绝大多数只是各种特征的堆积；它们是概念化的，而不是视觉化的。



59 约阿希姆·帕蒂尼尔（1542年卒）：岩石风景中的圣杰罗姆。伦敦，国家美术馆

正是在这种上下文中，诺加特关于风景画的发明轶事被赋予了重要的意义。

我在国外听说，头一次的情况是这样的，安特卫普一位先生，他是位了不起的 Liefhebber〔美术鉴赏家或爱好者〕，刚从列日〔Liege〕的乡村和阿登那〔Ardenna〕的森林旅行回来，去看望他的老朋友，本城一位头脑敏锐的画家，他是画家家里和行会的常客。他发现画家正勤奋地在画架前作画，这位新到的朋友便边走动边讲述旅途的见闻，讲他看到的城市、异国美丽的景色——阿尔卑斯群峰，古老的城堡，奇特的建筑等等。随着他的讲述(越来越长了)，机敏而果断的画家高兴起来，将画放到一边，开始照他朋友的话画一幅新的作品，以更适宜更持久的特点把他的话描绘出来，对此，他那位走来走去的朋友并未注意到。简短地说，当这位先生结束他的长篇演讲时，画家已经将作品画得十分完美。这位先生临走时偶然向那个方向扫了一眼，大吃一惊地看到，那些地方和乡村都被画家生动地再现了出来，就好象画家亲眼见过，或是随他一起旅游过一样。在风景上的首次尝试，似乎给这位画家赢得了荣誉和

〔1〕M.J.弗里德伦德尔，《古代的尼德兰绘画》〔*Die altniederländische Malerei*〕，Ⅰ X(柏林，1931年)，第104页。

〔2〕参见G.J.霍格沃夫，"约阿基姆·帕蒂尼尔在意大利"〔Joachim Patinier in Italie〕，载《我们的艺术》ⅩLⅢ(1926年)。

信任。其他人纷纷起来仿效。……〔1〕

这个故事不仅仅是莱奥纳尔多《比较论》的附和，作为对"第一幅风景画"理想的描述，它实在是再好不过了。它使人清楚地认识到这些教训，即画家眼睛的作用多么小，而他的想象力的作用又是多么大，那位美术爱好者对风景画的起因作出多大的贡献，他是多么迅速地在任何"阿尔卑斯山岩"的的常备图像中和任何古堡的定型中，以及其他想象的"景色"中辨认出他在旅行中看到的东西。在这个故事里，还有一点是我们必需强调的：那位先生是头脑灵活的画家的老朋友，常去他家，而且旅行刚回来就又去了，仅仅为了告诉画家他所看到的如画的景色。我们还可以加上一句，他对画家的作品很熟悉，而这调节着他对旅行中的景色的看法。他列举的"风景点"，已经是被他过去在朋友的画上看到的形象所限定的。

换句话说，我相信，这种把自然美看成艺术的灵感的观点，这种作为更深奥的文章的基础同样也作为皮诺文章的基础的观点，至少可以说是过于简单了，简单到危险的程度。它说不定还颠倒了人类发现自然美的真正过程。如果某个景色使我们想起见过的画，我们便说它"如画"〔picturesque〕，对此理查德·佩恩·奈特〔Richard Payne Knight〕很早以前就知道了。〔2〕反过来，对一个画家来说，除了可以融入他所学到的语汇的东西，什么都不能成为创作的"母题"。就象尼采在谈到现实主义画家时所说的：

"Treu die Natur und ganz!"——Wie fängt er's an :
Wann wäre je Natur im Bilde abgetan?
Unendlich ist das Kleinste Stück der Welt!
Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt.
Und was gefällt ihm? Was er malen kann!
〔"忠实地画出全部自然"，但用何狡计
艺术才能迫使自然就范?
自然的小小碎片也包含着无限!
因此画家只从中选取他之所喜，

〔1〕诺加特，同前注，第45–46页。
〔2〕参见N·佩夫斯纳〔N·Pevsner〕，"理查德·佩恩·奈特"〔Richard Payne Knight〕，《艺术通报》，XXXI(1949年)。

他所喜者何物?就是他会画的东西!)[1]

如果对这一真理没有坚定的认识，就无法懂得风景画的起源。比如说，如果帕蒂尼尔真的在其画中再现了与迪南〔Dinant〕景色相似的风景，如果彼得·布吕格尔真的觉得阿尔卑斯山峰给人以灵感，那是因为他们的艺术传统为他们准备好了现成的对于陡峭、独立的岩石的视觉符号，使他们有可能选择出并欣赏大自然中的这类形式。

这种谁先谁后的问题，一般不能凭经验解答，这一点是公认的，但是，十六世纪的一些例子表明，由十八世纪主张"如画之美"〔Picturesque beauties〕的作家提出的、我们所熟知的"艺术进入风景"〔Art into Landscape〕的过程，早在那时就已经开始了。

阿雷蒂诺〔Aretino〕通过提香的色彩发现威尼斯日落时的美景，这个例子人人皆知，毋需引用了，[2] 而另一则有关觉醒的艺术意识的例子或许可以提一下，虽然它猜测的成份更多一些。

人们一定还记得，曼图亚的公爵买了"一套"绘着燃烧的城市夜景的佛兰德斯绘画——这个母题很可能是希罗尼穆斯·博施画的地狱景象引起的。[3] 我们偶然得知，就在他买下这些画的时候，那个城市里有个名叫克里斯托福罗·索尔特〔Cristoforo Sorte〕的意大利青年，正在朱利奥·罗马诺〔Giulio Romano〕手下作事。索尔特于1580年在威尼斯出版的珍贵小册子《品画记》〔*Osservazioni nella pittura*〕中，[4] 包含着风景画最早的系统论述。索尔特这本吸引人的小书里主要的一篇，专门描述了他1541年在维罗纳〔Verona〕亲眼目睹的一场大火。

索尔特描写道，有一天晚上，他被当当的钟声吵醒，他起来冲

---

〔1〕《快乐的科学》〔*Frohliche Wissenschaft*〕(嘲谑，阴谋与报复〔Scherz, List und Rache〕，55)，《著作》〔*Werke*〕，第5卷(1900年)，第28页。另见《艺术与错觉》(伦敦，1962年)，第三版，第2章。

〔2〕《书信第三卷》〔*Il terzo libro delle lettere*〕(威尼斯，1546年)，第47页。

〔3〕参见本书(指《规范和形式》)第109页。按照瓦萨里和圭恰迪尼〔Guicciardini〕的说法，兰切洛托·达·布鲁贾〔Lancelotto da Brugia〕，可能是兰切洛特·布隆代尔〔Lancelot Blondeel〕，最擅长这类夜景画。。

〔4〕现在已重编于《十六世纪艺术论文集》〔*Trattati d' arte del cinquecento*〕，1，编辑为P.巴罗奇〔P.Barocchi〕(巴里，1960年)，第271–301页。

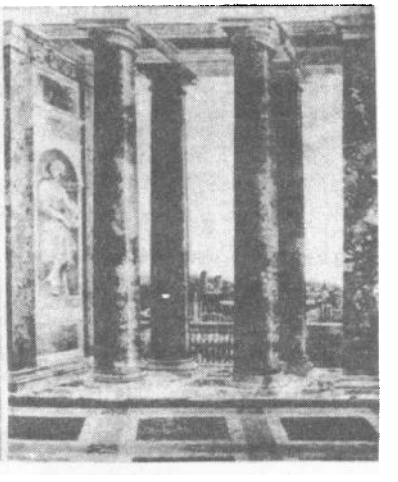
60 老彼得·布吕格尔：风景与圣玛丽亚·马格达伦。铜版画，约1555年

进城里，一场可怕的大火正在猛烈燃烧。跑到新桥〔Ponte Nuovo〕时，他停了一会，欣赏“大火奇异的效果，因为近处和远处同时被三种不同的光彩所照亮。”他用地道的画家的行话，描写了火焰红色的闪光、大火在阿迪杰河〔Adige〕颤抖的水中的倒影，以及月光照着升入云中的滚滚浓烟的效果。“而且因为我当时是个画家，我把这一切都用颜料模仿下来。”他详细地讲述了作画步骤之后，又补充说，如果有画家想表现诸如特洛亚大火或科林斯的洗劫这类夜景的话，他的观察或许会对他们有所帮助。我们能不能这样假定，如果他不曾熟识这类绘画，那么，当他看到这场灾祸的情景时，就不会想到它“如画”。

如此看来，发现阿尔卑斯山的风景，同样是在绘有山岳全景的印刷品及绘画普及之后，而不是之前。不管怎样说，在最早夸赞阿尔卑斯某地区的文学作品中，有一篇与同时期典型的风景画如此惊人地相似〔图60〕，这种相似绝不是偶然的。蒙田〔Montaigne〕在1580年把因河〔Inn〕峡谷说成是“他所见过的最招人喜爱的景色。”〔1〕

群山一会儿紧紧挤在一起，一会儿又在河这边分开……在不很陡的山坡上让位给耕地——广阔的景物在平原上分成几层扩展开来，布满着美丽壮观的住宅和教堂，而它们都被极高的

61 巴尔达萨雷·佩鲁齐：景色；1511–18年，罗马，法尔奈西纳别墅



〔1〕转引自爱德华·冯·杨〔Eduard von Jan〕，《法国人的风景画》〔*Die Landschaft des französischen Menschen*〕（魏玛，1935年）。

山从四面八方围了起来。

这样，虽然通常的提法是，风景画发展最基本的动机是再现"世界的发现"，我们还是很想把这个公式颠倒一下，声明风景画先于对风景的"感觉"〔feeling〕。但毋需将这个论点强调到荒谬的程度。这里重要的是，这一从艺术理论到艺术实践，从艺术实践到艺术感觉的具有"演绎"趋势的运动，确实很值得重视。一旦这一点得到认可，风景画理论上的各类细目〔subdivision〕之间的联系便显而易见了。说到这些细目，我们有必要从普林尼转到威特鲁威。

文艺复兴时期的艺术家会在威特鲁威著作第七书中有关壁画的那一章读到，这位古典作家猛烈痛斥他那时代一些装饰的"超现实主义"发明，〔1〕他们那些奇异的设计公然藐视趣味和理性的规则。他把创作这种"怪诞作品"的先辈们与更早流行的装饰风格相对比，那时，房间的墙壁画着模仿剧院舞台的装饰，而长长的走廊则总是用现实主义的风景画来装饰。

……走廊，因为长，他们便用各种各样的风景、描绘某些地方特征的形象来装饰，画上港口、海角、海岸、河流、泉水、海峡、圣殿、树丛、山丘、牛群和牧羊人等等……〔2〕

这份题材一览表与普林尼为斯塔迪奥的画开列的表十分相似。但是威特鲁威的重要性在于，他特别强调自然景色，那是和怪诞的装饰相对立的。说实话，他的权威还不足以对抗真正古典遗物方面的更大权威——尽管有象达尼埃莱·巴尔巴罗〔Daniele Barbaro〕这样的纯粹主义者提出抗议，怪诞不经的作品在文艺复兴时期仍旧继续被创作出来。〔3〕但用真实的远景作墙壁装饰的建议，不可能不对南方门类画的发展产生影响，包括从巴尔达萨雷·佩鲁齐〔Baldassare Peruzzi〕在法尔

〔1〕参见"规范和形式"，见本书。

〔2〕第七书，第5章。

〔3〕《威特鲁威的建筑十书，巴尔巴罗阁下翻译注释》〔*I dieci Libri dell' architettura di M.Vitruvio,tradutti et commentati di Monsignor Barbaro*〕（威尼斯，1556年），第188页。G.P.洛马佐〔G.P.Lomazzo〕，《绘画、雕塑、建筑艺术论》〔*Trattato dell, arte della pittura, scultura ed architettura*〕第六书，第49章，为怪诞装饰的辩护。关于威特鲁威这段话在文艺复兴美学中的普遍重要性，参见K.柏林斯基〔K.Borinski〕，《诗学和艺术理论中的古典文化》〔*Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*〕，（莱比锡，1914年），第180页起。

奈西纳别墅〔Villa Farnesina〕上画的错觉主义景色〔图61〕，直到韦罗内塞〔Veronese〕在马塞尔别墅〔Villa Maser〕里的风景壁画，以至保罗·布里尔和A·卡拉奇〔A.Carracci〕画的弦月窗外的景色，[1] 这些作品通常又被列入克洛德理想风景画的前辈。[2] 这种联系也不会是偶然的，因为威特鲁威要在意大利乡村房舍的墙上画模拟景物的指令，意味着画家要使人看到象屋外自然界中的花园那样的景色，于是，这种"惯例"的需要可能驱使艺术家发掘新的语汇，通过这种语汇，他们能用颜料仿造并解释美丽的南方风光。而且，这个新任务促使画家抛弃由北方专家开创的对美丽如画的细节作"概念化的"推砌，并研究引起气氛和距离的错觉效果。[3]

但是如果说，威特鲁威和创造"理想的风景画"之间的联系仍有某些猜测成份的话，那么，整篇文章对风景画后来的历史所起的重要作用是毋庸置疑的。威特鲁威提到了采用各类舞台场景装饰房间的作法。

从有关装饰的一章向前翻到关于剧场的章节，艺术家还会在那段著名的文章中看到这个论点得到了解释，那段文章说明了在悲剧、喜剧和滑稽短歌剧〔satyric play〕的各种布景中使用的不同道具。[4] 悲剧布景充满"庄重"的东西，比如柱子、山墙和雕塑，喜剧布景则都是象民房这样"普通"的景物，而滑稽短歌剧却在绘有树木、山洞、山峰及其他山野景物的台上演出〔图62〕。

62 塞巴斯蒂亚诺·塞利奥：滑稽短歌剧式景色。木刻，根据《透视法第二书》(威尼斯，1560年)

〔1〕关于这种装饰类型的历史，参见约瑟夫·格拉姆〔*Joseph Gramm*〕，《理想的风景》〔Die ideale Landschaft〕(布赖斯高地区弗赖堡，1912年)，第238页。

〔2〕库尔特·格尔斯腾贝格〔Kurt Gerstenberg〕，《理想的风景画》〔*Die ideale Landschaftsmalerei*〕(哈勒，1923年)。

〔3〕这种区别被曼奇尼〔Mancini〕很好地描述出来，当布里尔到达意大利之后，曼奇尼对他的风格变化说明如下："……lasciando quel modo fiammengo accostandosi piu al vero，non refacendo l，orizzonte cosi alto come usa nei fiammenghi，che cosi per il loro paessaggio e piuttosto una Maesta scenica che prospetto di paese"〔……他放弃了佛兰德斯风格更接近真实了，他不再象佛兰德斯人那样，把地平线画得很高，佛兰德斯人的风景画实质上都是雄伟的景色，而不是某一特定风景的景象〕。巴尔迪努奇〔Baldinucci〕也在同样的上下文中说到了佛兰德斯人："onde poteasi lodare in loro piuttosto una bella maniera di far paesi，che una perfetta imitazione de，veri paesi"〔佛兰德斯人身上值得赞扬的东西只是他们良好地创造风景的风格，而不是他们对真实景物的完美摹仿〕。参见R·布斯卡罗利〔R·Buscaroli〕，见前注之处，第72页，第73页。

〔4〕关于这段文字对文艺复兴美学的影响，见R·克劳特海默尔〔R·Krautheimer〕，"文艺复兴的悲剧和喜剧场面"〔Tragic and Comic Scene of the Renaissance〕，载《美术报》[*Gazette des Beaux-Arts*]，XXXIII(1948年)。

文学和绘画中的各种题材按其尊卑贵贱相对应,这一点我们在阿尔贝蒂的分类中已熟知了。虽然阿尔贝蒂把风景画排在社会阶梯的最低层,威特鲁威的文章却是风景画本身按社会"地位"分成各分支的起点。当洛马佐〔Lomazzo〕1585年动手写对风景画最初的系统描述时——比克里斯托福罗·索尔特更具技术性的观察晚五年——他显然受了这些差别的影响。[1]

那些在这种画(不管是私人住宅里的还是公共建筑里的)上表现得出色而富有魅力的画家,发现了为它安排背景的各种方法——比如,在腐臭黑暗带宗教色彩的令人毛骨悚然的地下,画上墓地、坟墓、无人居住的房屋、不祥的孤零零的遗迹、山洞、匪窟、池塘和水洼;〔其次〕在享有特权的地方,画庙宇、宗教法庭、法官席、体育馆和学校;〔或在别的〕有血和火的地方,画炉子、磨坊、屠宰场、绞刑架、足枷等;在另一些宁静明朗的地方,画官殿、豪华的住宅、布道坛、剧院、宝座等等辉煌和庄重的东西;还在一些令人快活的地方绘上泉水、田野、花园、海洋、浴场和舞场。

此外还有一种风景画,专画工场、学校、酒店、市场、吓人的沙漠、森林、岩石、石头、山丘、小树林、沟渠、湖泊、河流、船只、大众聚会场所、公共浴场等等诸如此类的东西。[2]

洛马佐的列举完全不合逻辑,他说的"享有特权的地方"和"宁静明朗的地方"有什么区别?为什么学校乃至浴场在两种范畴中出现?系统化绝不是洛马佐所擅长的,他对各种不同的风景画之间的区别尤其混乱,然而,威特鲁威的划分对此却提供了线索。他写作时脑子里想着威特鲁威的划分,这很明显,因为他参考了用"庄重的东西"布置悲剧场景的说法。他在不祥的模式中对滑稽短歌剧布景中的"山洞"作了发挥,而他的写实主义风景画的最后一类,很可能来源于喜剧场景。

类别的划分开始是如此地随心所欲、漫不经心,从这种情况来看,它们后来的命运确实令人吃惊。因为洛马佐说的"享有特权的地方"很明显变成了普森英雄式的风景画〔heroic landscape〕,"令人快活的地方"变成了克洛德的田园画〔Pastoral〕,"不祥的匪窟"成为萨尔瓦托·罗萨〔Salvator Rosa〕

---

〔1〕我非常感谢查尔斯·米切尔〔Charles Mitchell〕教授提醒我注意这一联系。

〔2〕洛马佐,见前注,第六书,第57章。

和马尼亚斯科〔Magnasco〕的题材，而小酒店和市场则成了荷兰人的 bambocciate〔儿戏〕。[1]

而且我们知道，这种奇怪的分类的行当也没有到此结束，人们常常提到它们反过来应用于自然的经过。[2] 十八世纪的文学作品中有无数类似的段落，比如说，指导人们穿过英格兰湖泊区〔Lake District〕的导游册上有一段，对游客许诺说要带他去

饱览与克洛德雅致的笔调相一致的科尼斯顿湖〔Coniston Lake〕，领略温德米尔湖〔Windermere〕展示的普森笔下崇高的景色，在德文特湖区〔Derwent〕欣赏萨尔瓦托·罗萨那惊人的浪漫主义的构思。[3]

如果没有威特鲁威开创的把布景分为三类的先例——即后来一致公认的风景三大类，那么，这些句子怎么写得出来呢?

---

〔1〕风景这一术语在十七、十八世纪略有些不同，但基本区别一样。罗歇·德·皮尔〔Roger de Piles〕的《绘画原理》〔*Cours de peinture*〕(巴黎，1708年)从200页起详细说明了洛马佐的方法是如何施行的：

"英雄式风格是对象的一种构成，是把自然和艺术中能产生宏伟特殊效果的一切东西聚集在一起。其中的场面悦目惊人，场面全是神庙，金字塔，古典墓穴，祭坛，给神的献祭，或者令人愉快的有规则的建筑处所。如果说自然界并不是画得象平时我们看见的那种样子，她至少是画得人们想要她应该是的那个样子。

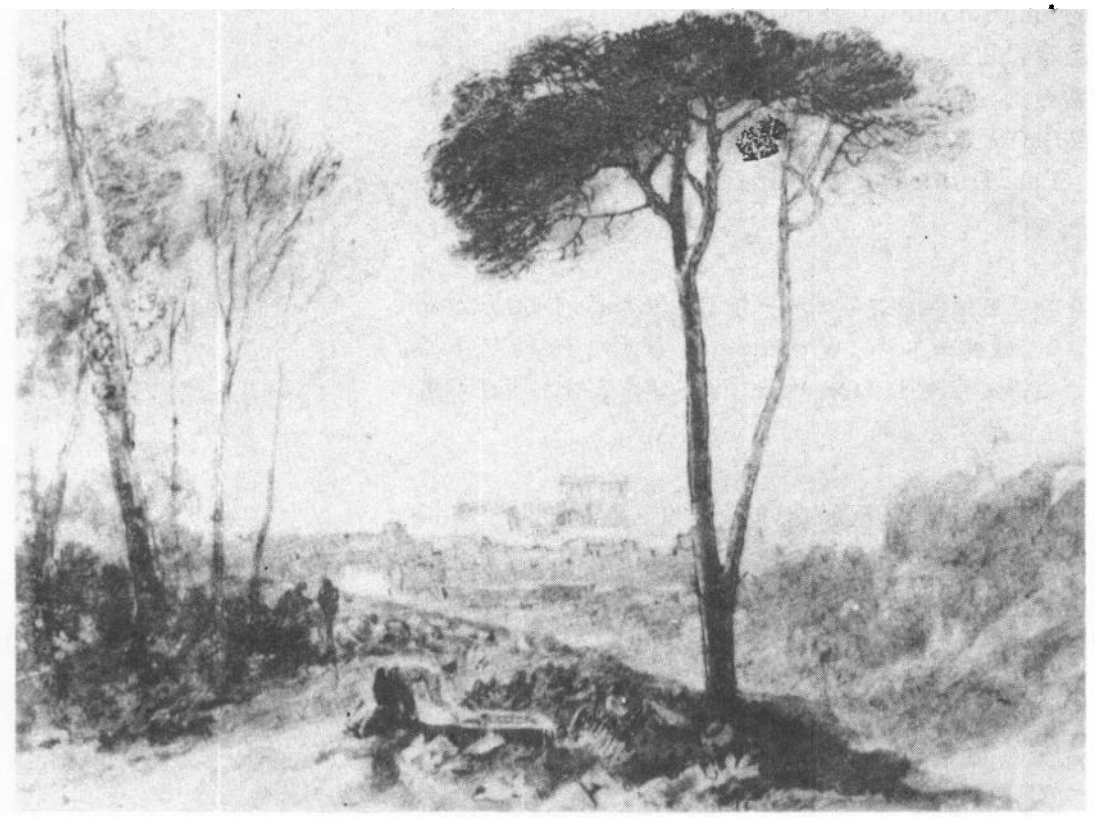
"乡村风格是农村的再现，和自然那异乎寻常的效果相比，它不那么优雅、漂亮，而是较为荒凉。它简朴，毫无人工的点饰，而只有它自身能够获得的那些装饰，只要它是自由的，是没被艺术所侵犯的，它就能获得那些装饰……有时它延展广阔，以吸引步行者和牧人，有时它荒凉萧条，是野兽的安全栖所……"

在热拉尔·德·莱雷斯〔Gerard de Lairesse〕看来，这一区别其实是古典风格和现代风格之间的区别，不过他列举的"成分"大同小异。

〔2〕伊丽莎白·惠勒·曼纳林〔Elizabeth Wheeler Mannaring〕，《十八世纪英国的意大利风景》〔*Italian Landscape in XVIII Century England*〕(纽约，1925年)，和C.赫西，见前述之处。

〔3〕托马斯·韦斯特〔Thomas West〕的《指南》〔*Guidebook*〕(1778年出版)，曾被C·赫西转引，见前述之处，第126页。实际上，那时把英国景色和如画之美相同一的过程进行到如此的地步，以致于我们又看到了皮诺观点的有趣重复：

《大百科全书》〔*Grande Encyclopedie*〕(1765年出版)paysage〔风景画〕条目："至于大不列颠的艺术家，由于英国的田野非常可爱，所以许多人很高兴地运用了那些随处可见的迷人景色。风景画在那里极为风行，而且这种门类得到了成功的培养。没有多少佛兰德斯和荷兰艺术家比英国极富盛名的风景画家更优秀。"值得注意的是，这一表白出自这样的一个时期，当时，威尔逊〔Wilson〕在寂寥冷漠中辞世，盖恩斯巴勒〔Gainsborough〕则由于风景画市场萧条而被迫改画肖像。



63 J.M.W.特纳：康帕尼亚景色。出自《作品集》（1808–19年）高地田园景色。伦敦大英博物馆

因为学院的艺术常规不管会是多么武断和不合逻辑，却不完全是只能束缚想象力和削弱天才的敏感性的迂腐的条条框框，它们还提供了一种语言的句法，没有它，思想就无法表达。恰恰是缺乏一种传统题材的固定框架的风景画一类的艺术，需要某个预先存在的模式才能发展，有了这个模式，艺术家才能往里面倾注他的思想。以偶然形式出现的东西，具体化为可以随意表达的各种易于领会的情绪和情感。这样的框架对于一种语言的发展十分重要，音乐的历史为此提供了最好的相应例子。比如，社会各阶层的舞蹈形式变成了纯音乐的表现工具。奏鸣曲形式是从舞蹈组曲中发展而来的，其情绪变化具有相对固定的顺序，对于大师们来说，这一特点与其说是障碍，还不如说它能激发灵感。

也许值得回忆一下，就在贝多芬发表他的《英雄交响曲》〔*Sinfonia Eroica*〕和《田园交响曲》〔*Sinfonia Pastorale*〕那几年，特纳正在准备他的《作品集》〔*Liber Studiorum*〕那一百页图版。那风景画上每幅都标有一个字母，表明此画归入哪

64 J.M.W.特纳：年轻的钓鱼人。《作品集》中的田园景色，伦敦大英博物馆

·类，比如 H 代表历史的，Ms 代表山域的，P 代表田园的〔图 63〕，E.P 代表高地的〔图 64〕，Ma 表示海洋的，A 表示建筑的等等。这本书的简介中这样说，要把"风景按各种风格分类"，〔1〕这种分类的企图不见得比大约两百三十年前的洛马佐体系更连贯。不过，这绝不是无聊的竞赛。〔2〕《作品集》

〔1〕参见亚历山大·J·芬伯格〔Alexander J. Finberg〕，《特纳的"作品集"的历史》〔*The History of Turner's "Liber Studiorum"*〕（伦敦，1924 年）。

〔2〕特纳只是在他的论风景画的诗歌中运用了W·吉尔平〔W·Gilpin〕所奠定的美学法则，这首诗最后一次总结了这整个传统：

Who paints a landscape , is confined by rules ,
As fixed and rigid as the tragic bard ,
To unity of subject , Is the scene
A forest , nothing there , save woods and lawns
Must rise conspicuous···etc
〔画风景者，受法则的限制，
象悲剧的吟唱者一样牢牢地束缚于
主题的统一。景色是
一座森林，别无他物，只有林木和草地
定会引人注目地耸起……等等。〕

（我引自第三版《关于如画之美的三篇论文》〔*Three Essays on picturesque Beauty*〕（伦敦，1808 年），第 106 页。）

是对克洛德的《自选集》〔*Liber Veritatis*〕的英文摹真版的蓄意挑战，特纳在那本书的前言里读到，克洛德"确实从未创作过任何一种英雄风格的风景画……他的风格全部是田园风格"。[1] 对特纳来说，超越克洛德的途径在于扩大范畴，以容纳自然的更多方面，而这次应该是这种归类的最后一次尝试，因为到那时情感的联系在自然的表面留下了十分牢固的印记，因此任何字母、标记或分门别类都是多余的了。不过，就连康斯特布尔为追求自然清新的画面所进行的奋斗，其气质和哀婉之情不也是来源于他所接受的传统的压力吗?[2]

〔汪刚柳、范景中译，李本正校〕

---

〔1〕理查德·厄勒姆〔Richard Earlom〕雕版的《自选集》〔*Liber Veritatis*〕，约翰·博伊德尔〔John Boydell〕出版(伦敦，1777年)，第8页。

〔2〕我后来在《艺术与错觉》(伦敦，1962年，第三版)第11章中更详细地讨论了这一点。

莱奥纳尔多获得构图的方法[1]

LEONARDO'S METHOD FOR WORKING OUT COMPOSITIONS.Originally published in French translation as "Conseils de Lèonard sur les esquisses de tableaux " in *Actes du Congrès Lèonard de Vinci-Etudes d'Art*, Nos.8, 9 and 10, Paris-Algiers, 1954, pp.177—197.

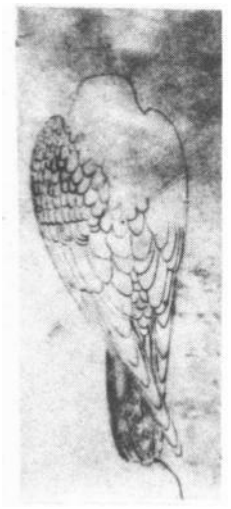
凡是看过贝伦森〔Berenson〕编著的佛罗伦萨画家素描集[2]的人都会被莱奥纳尔多那与众不同的素描风格所吸引。莱奥纳尔多在作画时尤如一位用粘土塑造形象的雕塑家，他从不把任何固定形式视为制成品，而是边塑造边创新，乃至不惜使最初的创作意图朦胧不清。我们从莱奥纳尔多的素描中能发现类似于圣安妮〔*St.Anne*〕〔图 65〕那样的作品。从这些作品中我们再也无法跟踪凌乱的 *Pentimenti*〔修改〕痕迹。同时我们也怀疑莱奥纳尔多本人是否能跟踪到底。其实，莱奥纳尔多是先用尖笔〔stylus〕来表达自己的观念，最后再循着选定的线条将其颠倒过来描在纸上〔图 66〕。

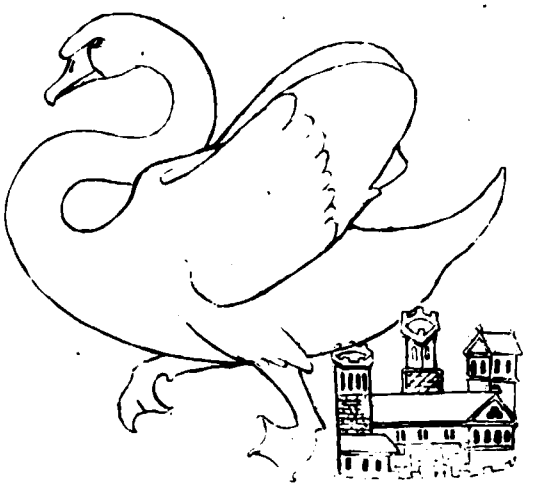
莱奥纳尔多以前的画家还从未使用过这样的作画程序。莱奥纳尔多本人也清楚这种方法唯他独有。在下面这段我将要讨论的文字中，莱奥纳尔多解释了这种方法的新颖性及其 *raison d'être*〔存在的理由〕：

作主题画〔subject picture〕时，不要把画中各部分用明显的线条截然分开，否则，你就会落入那些苛求每一笔乃至最细微处的笔划都必须有效的画家的窠臼；这类画家或许能够挣

〔1〕本文是为1952年在图尔举行的莱奥纳尔多讨论会〔Congress on Leonardo da Vinci〕而作。

〔2〕贝伦森，《佛罗伦萨画家素描集》〔*The Drawings of the Florentine Painters*〕(芝加哥，1938年)，第1-3卷。





67 维拉尔·昂内库尔：天鹅，十三世纪中叶。巴黎，国家图书馆

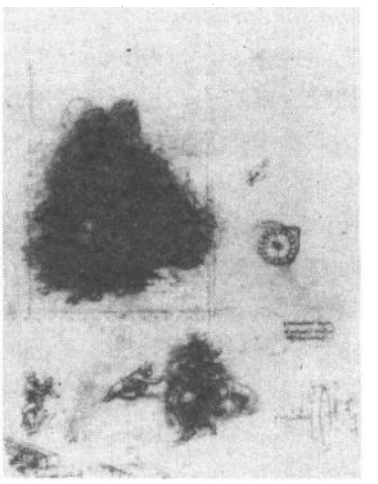
68 皮萨内洛（1394–1455／6）：鹰，巴黎，卢浮宫，瓦拉尔迪2452,fol.265

大钱，但却无法赢得人们对其艺术的赞赏，因为所画的人物常在肢体运动与心理活动的符契上有败笔；一个画家会认为，他一旦完成了精美而又优雅的四肢以后，再对这些肢体作任何上下前后的改动都是破坏。这种人的艺术丝毫不值得赞扬。〔1〕

文中略带驳斥的口吻表明，莱奥纳尔多为了维护他的方法而与那些持非议的同行展开了辩论。我们可以把它们的标准归纳为那种无需任何修改和重新斟酌的准确无误的线条标准。这种标准是完美的素描家的观念。对此，瓦萨里在记载那不勒斯国王的轶事中给予了形象的描述：那不勒斯国王曾经请求绘画大师乔托显露一下他的艺术，乔托画了一个完美的圆来证实自己的娴熟技艺，"乔托的圆"〔O di Giotto〕这个成语即由此而

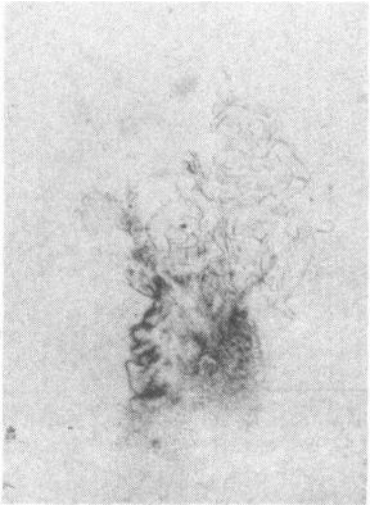
〔1〕原文如下："O tu componitore delle istorie non membrifficare con terminati lineamenti le membriffications d'esse istorie che t' entervera come a molti e vari pittori intervenire suole li quali vogliano che ogni minimo segno di carbone sia valido e questi tali ponno bene acquistare richezze ma non laude della sua arte，perche molte sono le volte，che lo animale figurato non a li moti delle membra apropriate al moto mentale e havendo lui fatta bella e grata membrifficatione ben finita li parra cosa ingiuriosa a trasmutare esse membra piu alte o basse o piu indietro che inanzi e questi tali non sonno merittevoli d' alcuna laude nella sua sientia."（《1570年乌尔比诺拉丁文抄本论绘画》〔*Treatise on painting*，*Codex Urbinas Latinus 1570*〕A.P麦克马洪〔A.P.McMahon〕编辑，第二卷，影印本（普林斯顿，1956年），fols，61v–62r）。

得。[1] 我们对于中世纪的素描传世之作，象维拉尔·昂内库尔〔Villard d'Honnecourt〕的《天鹅》〔Swan〕〔图 67〕所倾心敬慕的也正是这种驾轻就熟的线条特征。[2] 这种艺术完美的标准在意大利十五世纪初期仍未改变。琴尼尼[3] 曾经暗示：年青的艺徒必须大量临摹他所精选的大师的作品，直到能够十分有把握把它们画出来为止。当时的素描作品本身也有力地说明了这一点，尽管它们之间的风格和技术并不相同，但对莱奥纳尔多所抨击的"工整"〔tidiness〕却都一致给予重视。即使是皮萨内洛〔Pisanello〕这样一位在其速写簿中积累了大量写生习作的画家也用笔慎重，线条拘谨。我们从他未完成的素描《鹰》〔*Hawk*〕〔图 68〕中仍能感受到画谱中纹章程式的影响。然而，难道莱奥纳尔多以前的画家在画完素描之后就从未有过新想法?难道他们就真地认定 *oghi segno di carbone sia valido*〔最细微处的笔划都必须有效〕?在没有对中世纪画坊的素描功能作出明确的分析之前，这些问题很难回答准确。然而，自从厄特尔〔Oertel〕[4] 和德根哈特〔Degenhart〕[5] 进行了认真细致的研究以来，我们已经开始认识到：在中世纪，画家受传统和模式极其严格的控制，素描实质上具有完全不同的目的。这种既不期望也不要求画家创新的画坊势必十分强调画家掌握"模式"〔simile〕即程式的谙熟技巧，而笨拙的失误自然要被鄙视。[6] 。不过，这不是说那时的画家对现有的素描作品就不做丝毫的修改，用律师的常用话语就是 *Negativa*



65 莱奥纳尔多·达·芬奇：《圣母与圣安妮》画稿。约 1500 年，伦敦，大英博物馆

66 莱奥纳尔多·达·芬奇：图 65 的颠倒，圣母和圣安妮轮廓的描绘勾勒



〔1〕《名人传》〔*le vite*〕，G.米拉内西〔G.Milanesi〕编辑，第一卷（佛罗伦萨，1978 年），第 383 页。

〔2〕这种线条并非完全不靠别的线条的帮助，它是根据最初的轮廓线略经发展而来的。不过最初的轮廓线也不做修改。

〔3〕琴尼诺·琴尼尼〔Cennino Cennini〕，《艺术之书》〔*Il libro dell'arte*〕，小 D.V.汤普森〔D.V.Thompson Jr.〕编辑（纽黑文，1932 年）。显然，只有学徒才会擦掉最初画的线条。

〔4〕R.厄特尔，"意大利的壁画和素描：画稿的起始及其主要准备阶段"〔Wandmalerei und Zeichnung in Italien, die Anfange der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen〕，载于《佛罗伦萨艺术史研究所通报》〔*Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*〕，*v*（*1940* 年），*第 217—314* 页。

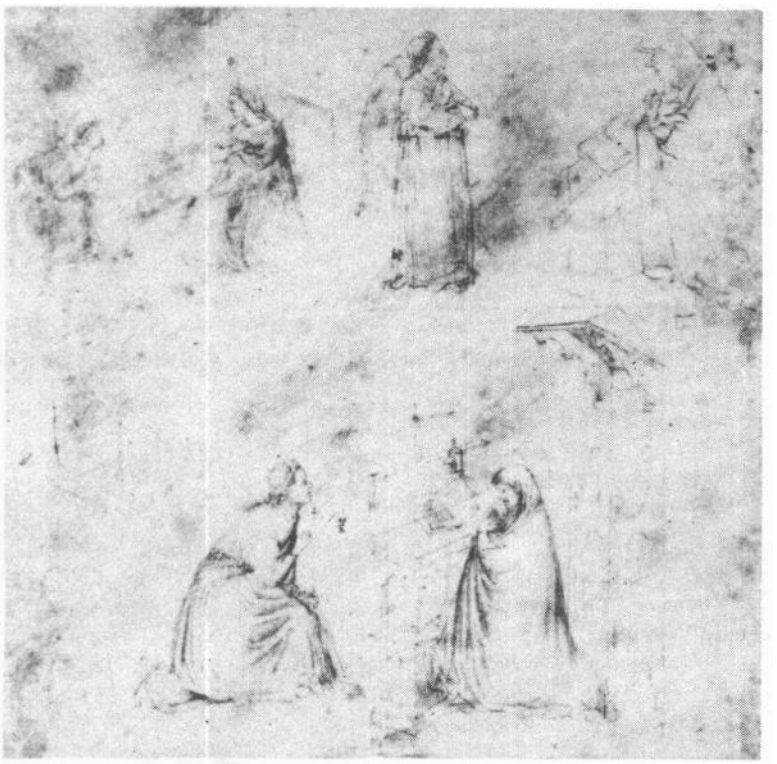
〔5〕B.德根哈特，《十五世纪初期的意大利素描》〔*Italienische Zeichnungen des frühen 15.Jahrhunderts*〕（巴塞尔，1949 年）。

〔6〕即使是轻微的调整，例如大英博物馆的菲利波·利皮〔Filippo lippi〕的耶稣碗难素描（A.E.波帕姆〔A.E.Popham〕和菲利普·庞西〔Philip pouncey〕，《大英博物馆图片素描部十四、十五世纪意大利素描收藏》〔*Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, The Fourteenth and Fifteenth Centuries*〕（伦敦，1950 年），第 149 号）上的轻微调整看来也是很例外的。

non sunt probanda〔不要效尤〕。尽管如此，在他们的素描中竟然连细小的 *pentimenti*〔修改〕也微乎其微，这不能不令人赞叹。事实上，按照当时的惯例，如果哪位画家对构图采用的格式揣摸不定的话，那么，他宁愿重新开始，再画两幅或者更多素描摆在一起进行比较。[1] 卢浮宫中有一幅意大利十四世纪晚期的素描作品便是一个绝好的实例，从中我们可以看出当时这位画家是如何设法不诉诸 *Pentimento*〔修改〕来选定一幅"受胎告知"的正确构图〔图 69〕。

这就是那个时期所特有的画坊惯例和古板规矩。让我们根据这一背景来看莱奥纳尔多早期的一幅素描〔图 70〕，以便对莱奥纳尔多在天职领域里所做出的这一大胆革新的性质作出正确的评价。

我在上文引用了 *precetti*〔规则〕的第一段，在紧接着的一段里，莱奥纳尔多阐明了他所认识到并意欲证实的这一革命



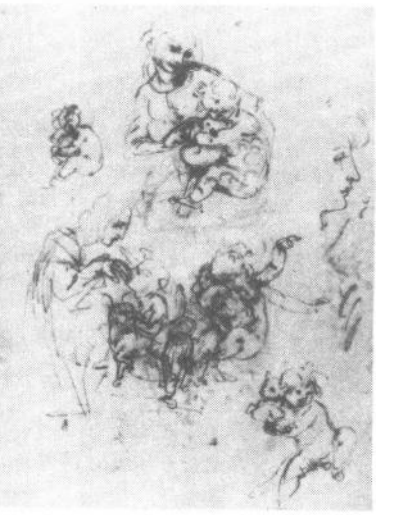
69 意大利北部画家，约 1400 年：《天使报喜》画稿，巴黎，卢浮宫，设计室

〔1〕参见A.E.波帕姆和菲利普·庞西的著作，见前注，第87号或第261号。关于这里说明的素描，见 B.德根哈特的《慕尼黑造型艺术手册》〔*Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst*〕，I（1951 年），114—115。

性叛离的合理性。

难道你从没有想过诗人写诗吗?他们不会纠缠于美丽的字体，也不在乎删去几行以求更佳的诗句。同样，画家则应该粗略勾画出人物肢干的布局，应该首先注意到与构成画面的人物的心理状态相适合的动作，而不去追求形体各部位的至善至美。(1)

这种诉诸诗歌创作来为绘画辩护的做法具有非常重大的意义。莱奥纳尔多对绘画艺术地位和尊严的肯定评价在我们已是久稔熟知的。他把绘画看作文科的组成部分之一，认为绘画即使不凌驾于诗歌之上，也与诗歌相埒。然而，在本文所引用的这段文字里，我们又看到莱奥纳尔多这一思想产生的深远而又有实质性的结果。绘画与诗一样是大脑的思维活动，所以，过分强调绘制技法的严谨工整就象凭借一位诗人的字体好坏去评价他的诗歌一样，庸俗而无意义。人们从莱奥纳尔多的辩论中不仅能感受他身为艺术家的自尊和高傲，同时也能觉察出某种从这个方向袭来的威胁着他艺术的潜在危险。谁不曾遇见过这样一位学者或者诗人，他会以关键不在于怎样〔*how*〕写，而在于写什么〔*what*〕为托词来替自己潦草难认的字迹作辩护。强调艺术的发明〔invention，或译构思〕和精神性质势必会破坏技法标准。我们都知道莱奥纳尔多身上的这种观点同样也摧毁了那种唯一能让他安于画架前的耐心，然而，我这里并不是要讨论莱奥纳尔多新速写理论的消极方面。无论怎么说，莱奥纳尔多是以一种崭新的艺术概念出发为自己辩解的，对此，他本人也清楚地知道，画家最关心的应该是他的发明才能而不是他的制作才能；素描要想成为发明的工具和帮手，就必须具有一种与先前截然不同的特性——他所反映的不应该是工匠的画本，而应该使人想到诗人那充满灵感的恣肆汪洋的草稿。只有这样，画家才能够自由地追逐自己的想象思路，才能使他"注意到与构成画面的人物的心理状态相适合的动作"。画家需要用一种最易驾驭的媒介，以便迅速写下头脑中浮现的种



70 莱奥纳尔多·达·芬奇：《圣母与圣子》画稿，约1478年，伦敦，大英博物馆

(1) 原文如下："Hor，non ai tu mai considerato li poeti componitori de lor versi alli quali non da noia il fare bella lettera ne si cura di canzellare alcuni d'essi versi riffaccendoli migliori adonque pittore componi grossamente le membra delle tue figure e'attendi prima alli movimenti apropriati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia，che alla bellezza e bonta delle loro membra…"（ed.cit，fol，62r）。

种画面——就象下面这段出自莱奥纳尔多的笔记中的话所说的那样:

快速地画出主题画，对肢干部分无需作过多的修润；大致标出它们各自的画面位置，待空下来之后再绘制它们。[1]

我们可以追溯一下莱奥纳尔多这种素描技法的发展。他早期的速写虽然还没有摆脱韦罗基奥〔Verrocchio〕的传统束缚，但也显示出了意在强调变化的倾向。可以看出，对于莱奥纳尔多来说重要的是 *moto mentale*〔心理活动〕。有时他甚至只需诉诸淡淡的寥寥几笔勾勒〔图 65〕，因为他的注意力根本不在于 *bellezza e bontà delle…membra*〔肢体…的优美精细〕。

71 莱奥纳尔多·达·芬奇：《安吉亚里之战》的画稿，约 1503 年，温莎城堡，皇家图书馆

在为《安吉亚里之战》〔*Battle of Anghiari*〕〔图 71〕一画所作的素描草图中，我们看到新方法得到了充分的发展。这一技法的运用使画家的内在视觉即灵感跃然纸上，他的整个创作仿佛乘热打铁，一气呵成。速写的新概念正是以这些作品为起点逐步发展的，并在十八世纪达到高峰。当时勒米埃〔Lemierre〕在他的《绘画》〔*La Peinture*〕（1770 年）一诗中写道:

---

〔1〕原文如下："Il bozzar delle storie sia pronto，e'l membrificare no' sia troppo finito，sta contento solamente a' siti d'esse membra，i quali poi a' bel' aggio piacendoti potrai finire'（ed.cit，fol.34r）。

Le moment du génie est celui de l'esquisse
C'est là qu'on voit la verve et la chaleur du plan…
〔速写是显示天才的时机
这时能看到画面生气盎然，激情洋溢…〕〔1〕

然而，莱奥纳尔多的"规则"〔*Precetti*〕并没有停留在把艺术家与诗人的比较上，在最后一部分，即最精彩之处，莱奥纳尔多指出：在他看来，速写不仅是画家灵感的记录，而且还可以成为画家更多灵感的源泉。

因为你必须明白，如果你按照主题简略地勾勒出这样一幅粗糙的构图，那么，在对其各部分施以精雕细琢之后将会产生更加令人满意的效果。我甚至常常从天上飘浮的云彩或者斑驳的墙壁上发现各种形状，它们曾激发起我对各种事物的美妙发明。就局部的细节来看，这些形状完全缺乏修润，然而就其姿态或动态而言却不乏生动完美。〔2〕

72 莱奥纳尔多·达·芬奇：施洗约翰，约1515年，巴黎，卢浮宫

于是，莱奥纳尔多在这里把他关于最佳速写法的技术性忠告与他在著名的《专论》〔*Trattato*〕里所阐述的那种心理观察和忠告联系了起来。在那一段里，他推荐了一种"激发大脑的各种发明的……新发明的沉思"，〔3〕他让人们观察断壁残垣，未息的余烬，以及斑石、云朵和土块，因为这些不规则的形状能使人产生奇妙的发明，正如人们习惯于将语言投射进教堂的钟声里一样。莱奥纳尔多的这段论述一直使研究艺术创作的心理学家们大感兴趣，〔4〕它说明了莱奥纳尔多自己完全能够有意识地进入一种放松大脑控制的梦幻状态，在这种状态中他的想象力便开始在那些墨点和不规则的形状中间施展魔术，

〔1〕关于这一发展的背景，参见E.贡布里希和E.克里斯，"漫画原理"〔The principles of Caricature〕，收在E.克里斯的《艺术中的精神分析探索》〔*Psychoanalytic Explorations in Art*〕（纽约，1951年）。

〔2〕原文如下："Per che tu hai a'intendere che se tal componimento inculto ti reussira apropriato alla sua inventione tanto maggiormente sattisfara essendo poi ornato della perfettione apropriata a' tutte le sue parte. Io ho gia veduto nelli nuvoli e'muri machie, che m' anno deste a belle inventioni di varie cose le quali machie anchora che integralmente fussino in se private di perfectione di qualondue membro non manchavano di perfectione nelli loro movimenti o altre actioni"（ed.cit, fol 62r）。

〔3〕原文如下："una nova inventione di speculatione…a destare le ingegnio a varie inventioni"（ed.cit, fol 35v）。

〔4〕E.克里斯，同前注，p.53.。

而同时这些形状又反过来帮助他进入一种朦胧虚幻状态，使他的内在视觉得以投射到外在事物之上。在莱奥纳尔多博大的精神世界里，这种发明和他对"不明确性"及其对精神活动的支配力的发现是相近的。这一发现使他成为 *sfumato*〔渐隐法〕和半猜测性形式〔half-guessed form〕的"发明者"〔图 72〕[1]。我们已经逐渐明白，这种不明确性也必须是出于同一种原因，即 *per destare l'ingegnio*〔激发大脑〕，刺激大脑作出更多的发明以便支配速写。莱奥纳尔多彻底颠倒了中世纪画坊的标准。速写不再是为一幅具体的画所作的准备工序，而是艺术家心灵活动过程的一部分。速写不会把想象固定于某一点，而是使它继续奔腾向前。

有事例证明，正象莱奥纳尔多自己所说的，画家应该学会利用断壁残垣进行创造，事实上，他是依靠速写而非题材来帮助他进行"发明"的。人们常常注意到，并且近来更为具体细致的观察也已经进一步证明，[2] 莱奥纳尔多为《圣安妮》一画所作的速写〔图 65〕发展了他的《圣母和猫》〔*Madonna with the Cat*〕〔图 73〕以及其他一些早期素描作品的母题。这些例子中突出的一点是：有些在完成品中具有十分确定和象征意义的母题正是通过这种方法从完全不同的形式中萌发出来的——我们知道莱奥纳尔多的《圣安妮》中的羔羊象征着基督受难[3]，然而，这只羔羊一开始时却是一只猫，甚至还用过独角兽〔图 74〕。在寻求一种新的表现形式的过程中，莱奥纳尔多向他那些废弃的速写形式投射了新的意义。还可以举一个类似的例子：我们从瓦萨里那获悉，当莱奥纳尔多在佛罗伦萨画《安吉里亚之战》时，他为塞尼〔Segni〕画了著名的《海神》〔*Neptune*〕速写。看来，正是这幅 *componimento inculto*〔未梳理的作品〕〔图 75〕中那个高举手臂跃于马群之上的人物形象的凌乱形式在莱奥纳尔多冥思苦想的脑海里唤起了海神

73 莱奥纳尔多·达·芬奇：圣母子和猫，约 1478 年，伦敦，大英博物馆

74 莱奥纳尔多·达·芬奇：少女与独角兽，约 1478 年。牛津，阿什莫尔博物馆

〔1〕我已经讨论了这种发明的某些意义，见本书的"木马沉思录"和《艺术的故事》（伦敦，1950 年），第 219 页。

〔2〕玛丽莲·阿伦伯格〔Marilyn Aronberg〕"莱奥纳尔多创作过程的一个新方面"〔A new facet of Leonardo's working procedure〕，《艺术通报》〔*Art Bulletin*〕，XXXIII（1951 年），第 235 页。多亏了这种习惯，莱奥纳尔多的许多粗糙速写才得以保存下来。在这之前的工作室里，只是有用的图案才被保存下来，保存速写是不可想象的。

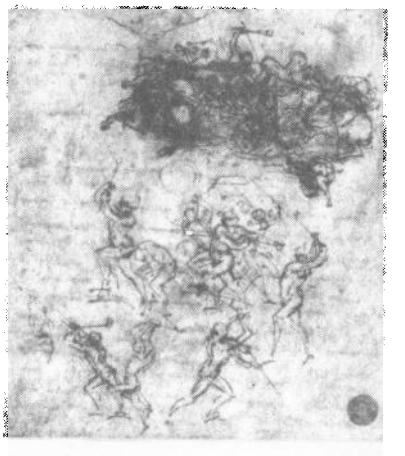
〔3〕卢卡·贝尔特拉米〔Luca Beltrami〕，《新发现的关于莱奥纳尔多·达·芬奇的生活和作品的资料和回忆》〔*Documenti e memorie reguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*〕（米兰，1919 年），第 107 号。

76 莱奥纳尔多·达·芬奇：海神尼普顿。约 1504 年，温莎城堡，皇家图书馆

驾驶一群海马的意象〔图 76〕。莱奥纳尔多对于那组群象并不满意，我们不仅可以从他对那些想象的海马群的形状描绘中发现无数的 *pentimenti*〔修改〕痕迹——而且莱奥纳尔多在他那滔滔不绝的内心独白的表露过程中，甚至还借助了文字。他在马群的上方写有这么一行字：*abasso i cavalli*〔这些马算了〕。人们也许会猜想：莱奥纳尔多去参加为米开朗琪罗的《大卫》〔*David*〕雕像奠基仪式举办的筹备会议时正在思考这个问题。当他注视着这座巨大的雕像并把它画在纸上〔图 77〕时，他又一次试着把自己头脑里一直在探寻的形式投射到这幅刚画好的素描上，临时在大卫变体像上增添了一些海马。〔1〕

或许在莱奥纳尔多的作品中再也没有比这种母题与涵义二者完全分离的情况更令人吃惊的了。我们都知道，莱奥纳尔多对某些图像进行了反复制作，并根据这些图像被使用的不同上下文，给予它们不同的名称。只有象莱奥纳尔多这样具有完全个人型和唯我型的艺术观才有可能做出这一意义深远的与往昔决裂的行动。因为在莱奥纳尔多看来重要的首先应该是创作活动本身："倘若画家想见到能使他倾心爱慕的美人，他就有能力创造她们……"〔2〕速写越能激发想象，它就越能表现速写的目的。然而对莱奥纳尔多来说这的确不过是问题的一个方面。

75 莱奥纳尔多·达·芬奇：《安吉亚里之战》的画稿，约 1503 年，威尼斯美术学院

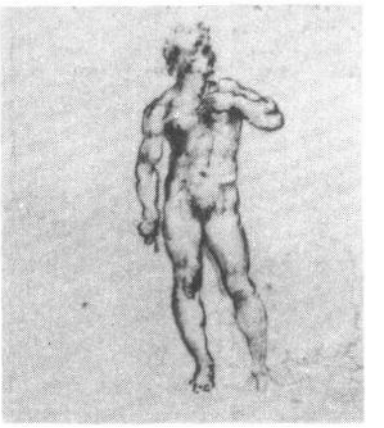


〔1〕K.克拉克〔K.Clark〕，《温莎堡收藏的莱奥纳尔多·达·芬奇素描编目》〔*A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci … at Windsor Castle*〕，第 12591 号。

〔2〕原文为："S'el pittore vol vedere belleze che lo innamovino egli n'e signore di generarle…"（*ed.cit.*fol .35r）。

他的艺术越是个性化，就越使我们感到他本人也死死地被束缚在了那些定型视象〔stereotyped visions〕上，而他却非得坚持认为自己的艺术具有客观性，并且坚持在客观观察的基础上进行适当变化的必要性。[1] 这里并不矛盾。莱奥纳尔多知道，他从"不明确性"中发现的幻景只有依靠明晰的知识才能得以活生生地体现。

这是因为混乱的事物能够激发大脑产生新发明；但务必注意，你自己首先必须清楚你所要再现的事物的所有部分，无论你要再现的是动物、风景、岩石、植物还是其他任何东西。[2]



77 莱奥纳尔多·达·芬奇：米开朗琪罗的《大卫》。约1504年，温莎城堡，皇家图书馆

我们今天对"艺术"和"科学"所作的区分在莱奥纳尔多看来肯定是无法理解的。在当时那种把"药术"与"狩猎"称之为"艺术"而绘画却能冠于"科学"之名的语言环境中，这种区分更是无法产生的。然而在文艺复兴时期人们的绘画程式中，若想使我们称之为"艺术"的那种想象自由得到些微增加，都必须使所谓"科学"的研究相应地得到增加，这是在理的。画谱的统治地位一旦崩溃，画家便被迫去将画面人物的组合及其动态的多样变化具体地表现出来。画家只有熟练地掌握了有机形体的结构知识，才能对他的 *Primo pensiero*〔最初想法〕赋予血肉。

一个自称能记住自然界所有形式和印象的大师在我看来必然幼稚得可爱，这是因为那些印象千姿百态无穷无尽，而我们的记忆能力远不能达到那种程度。[3]

---

〔1〕K.克拉克，《莱奥纳尔多·达·芬奇》〔*Leonardo da Vinci*〕（剑桥，1939年），特别是第66页。我也讨论过这个问题的一个方面，即莱奥纳尔多的漫画，见"莱奥纳尔多的怪诞头像研究绪论"〔Leonardo's Grotesque Heads .Prolegomena to their study〕，收在《莱奥纳尔多：评论与研究》〔*Leonardo，saggi e ricerche*〕（罗马，1954年），第199–219页。

〔2〕原文如下："perche nelle cose confuse l' ingegnio si desta a' nove inventioni，ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra di quelle cose che voi figurare come le membra delli animali come le membra de paesi cie sassi piante é simili"（*ed.cit*，fol，35v）。

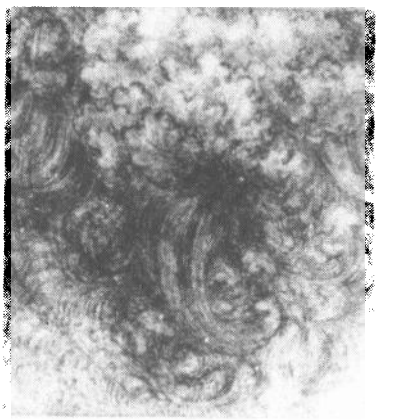
〔3〕原文如下："Quello maestro il quale si dessi d' intendere di potere riservare in se tutte le forme，e' li effetti della Natura certo mi parrebbe che quello fussi ornato.di molta ingnorantia conciosia cosa che detti effetti son' infiniti，la memoria nostra non e di tanta capacitde'che basti"（*ed.cit.*，fol.38v）。

于是，提出画家应该采取新速写法的建议必然导致一种更为精确的作画程序的标准：

你首先必须用一幅素描来表现你的意图和已经在你大脑中出现的发明，接着便可进行增减修润，直至满意为止，然后再让着衣或裸体模特儿根据画面布局的要求摆好姿势；不过，在画中务必使模特儿的大小符合透视法，杜绝出现任何不合常规和不合自然印象的成分。〔1〕

然而，如果画家没有充分掌握莱奥纳尔多所谓的"*L'instrisica forma*"〔内在形式〕〔2〕的全部知识，即使这种根据模特儿所作的精确作品也没什么意义。艺术家要想使浮现在*immaginativa*〔想象〕中并在*levando e ponendo*〔东西方位〕上得到调整的人物实体化，不懂自然本身所创造的生长和比例的法则是不行的。但是，就是那些学识渊博、耐性极好的画家在运用全部知识和精力去获取有形现实的完全逼真再现时（不管我们喜欢与否）——莱奥纳尔多认为，艺术如要恪守与"造物主"抗衡的诺言，就必然要去获取这种再现——也还是要失望，这又原因何在呢?其实，一切绘画技术都无法使一幅画"看着真实"，因为我们的双眼视觉感官随时都会觉察出平面形象与立体实物之间的差别。〔3〕

那些依靠梦幻"制作"自己所想看到的形象的画家当然也有问题。然而，即使他们那狂大的艺术奢望遭到了惨重的破灭，他们对艺术魔力的信念也仍然不会动摇。也许在一块狭小的平面上塑造一个完美的世界远非绘画艺术所能企及；然而绘画艺术却能通过混乱和毁灭的图像显示其能力〔图78〕。莱奥纳尔多的《专论》中有一段奇怪地题为"*piacere del pittore*"〔画家的快乐。〕〔4〕的著名文字，通过充满了原始混乱的毁灭性的狂



78 莱奥纳尔多·达·芬奇：大洪水，约1514年，温莎城堡，皇家图书馆

〔1〕原文如下："attenderai prima col dissegno a'dare con dimostrativa forma al ochio la intentione, e la inventione fatta in prima nella tua imaginativa di poi va levando e'ponendo tanto che tu ti sadisfacia di poi fa aconciare homini vestiti, o nudi, nel modo che in sul'opera hai ordinato e'fa che per misura e'grandezza sotto posta alla prospettiva che non passi niente del'opera che bene non sia considerata della ragione e'dalli effetti naturali …"（*ed.cit.*, fol.38v）。

〔2〕*Ed.cit.*, fol.43v。

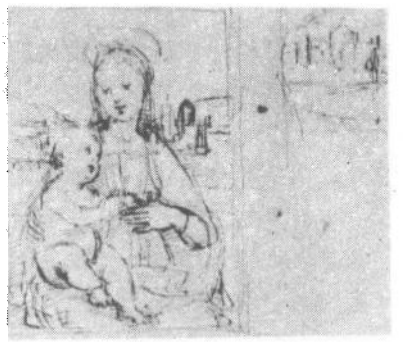
〔3〕我在《艺术与错觉》（伦敦，1962年），第三版，第三章中讨论了这个问题。

〔4〕同上注，fol.36v。

怒语言的发泄，说明了 *la deità*，*ch'a la scientia del pittore*〔神有画家的知识〕。莱奥纳尔多晚年的这类幻想是多方面的，而我们这里所讨论的则是其中的一个方面。莱奥纳尔多难道不正是越来越喜爱这些大混乱大毁灭的景象吗?因为，在这些景象当中他才找到了艺术的真正所在。在这个艺术天地里，*componimento inculto*〔未梳理的作品〕获得了一种空前的力量。莱奥纳尔多早期的作画程序在这类描绘大洪水的素描〔图78〕中似乎已被颠倒。这些素描是根据他对自然力及其运动规律的科学观点创作的，但团团上升的混乱状态产生了纸上的"混乱"状态，这种画面效果"牵动想象产生新发明"。添加的混乱线条魔法般地变幻出新的大洪水视象，在这些视象中，一切人类的努力都将停止。

这些巨大的张力当然是出自莱奥纳尔多所特有的艺术天才，然而莱奥纳尔多心里初具形式的艺术思想却从此产生了长远的影响并最终退居到自己的领域。我们从拉斐尔的艺术生涯中几乎能够看到这种思想发展的整个过程——拉斐尔是注定要为这种处于发展过程中的思想理论确立准则形式的艺术家。拉斐尔在早年翁布里亚时期〔Umbrian period〕的作品仍然忠实于传统的工整素描法标准。他那幅早期的圣母素描习作〔图79〕就其历史价值而言，只不过提供了一件当时公认的宗教主题模式的宝贵资料。而他晚期的一幅素描〔图80〕却能反映出他在莱奥纳尔多天才艺术的冲击下发生了什么变化：他学会了运用 *Componimento inculto*〔未梳理的作品〕，仿佛他亲自聆听过尼采的告诫："你必须是一片浑沌，才能产生出跳跃的星辰。"

〔杨清、范景中译〕



79 拉斐尔：圣母与圣子，约1502–03年。牛津，阿什莫尔博物馆

80 拉斐尔：《圣母与圣子》画稿，约1505年，伦敦，大英博物馆

拉斐尔的《椅中的圣母》[1]

PAPHAEL' S MADONNA DELLA SEDIA.Charlton Lecture on Art delivered at King's College in the University of Durham,Newcastle-upon-Tyne. Oxford University Press,London,1956.

我想用一次讲座的时间来集中论述一件艺术作品，我首先必须做的事就是选择一件完美的杰作。我觉得现藏于佛罗伦萨彼蒂宫〔Palazzo Pitti〕的拉斐尔〔Raphael〕创作的《椅中的圣母》〔*Madonna della Sedia*〕〔图 81〕就是这样的一件杰作[2]。《椅中的圣母》的感染力是十分显然的。事实表明，许多从来不曾听说过"拉斐尔"或"意大利文艺复兴"等名称的人也都很喜欢这幅画。几代的艺术爱好者们一直把它视为艺术完美的体现。在另一种学术环境里成长起来的评论家安德烈·马尔罗〔André Malraux〕虽然说过，拉斐尔并不能使他感动，但他却用了拉斐尔的《椅中的圣母》来作为杰作的例子，并指出，这幅画即使没有挂上标签，被放在屋顶小阁楼里，我们也可以认出它是一件杰作[3]。我想我应该一开始就向大家声明，我并没有新的标签要往这件杰作的画框上挂。我没有着手去寻找《椅中的圣母》一画与文艺复兴时期的文学或思想有些什么联系。我着重要讨论的是一个最令人难以捉摸的问题，即何为完整的、古典的杰作。

我们还能孤立地观看《椅中的圣母》吗？难道这幅画从前享有的名望以及我们对它的反应不是一种有妨碍作用的因素吗？我也许得坦诚地向你们说，今年秋天，我为了准备这次讲座到彼蒂宫研究这幅画，当我走近彼蒂美术馆，看到馆前货摊

〔1〕本文是作者1955年11月7日在泰因河畔纽卡斯尔市德拉姆大学国王学院作的"查尔顿讲座"的讲稿。

〔2〕编号151，直径71cm（约28英寸）。

〔3〕A·马尔罗，《寂静之声》〔The Voice of Silence〕（伦敦，1954年），第450页。

81. 拉斐尔：椅中的圣母。约 1516 年，佛罗伦萨，皮蒂宫

上摆着的彩色明信片、盖上印有图画的盒子和各种纪念品时，我的心情不禁有些沉重。我真的应该向你们叙说我的不安吗？不过当我看到拉斐尔的原作时，我的疑虑便全都消失了，但是我的难题却并没有得到解决。现在你们毕竟只是在听我用语言来作描述：原作和那些低劣的复制品看上去就是大不一样；拉斐尔笔触清新、大胆的画是那些糖果盒子上的画所无法比拟的；略微有些发暗的油层下的柔和丰富的色彩没有任何印刷品或临摹品能够表现得出来。我特别清楚地记得，与圣母深蓝色的裙子形成对比的圣子基督〔Christ-child〕那金黄略带棕色的衣服、圣母那暗红色的衣袖、椅子那绣金色花纹的靠背，尤其是那配色大胆而和谐的绿披巾——在复制的印刷品中，绿披巾往往带有一种不和谐的俗气色调。虽然《椅中的圣母》原作

画面有些裂缝上留下了修补和复绘的痕迹，影响了圣约翰〔St. John〕的原样以及圣子基督脸上流苏的原样。但总的来说，这幅画基本上还是完好的。在我看来，对圣母头像的最后精细润饰、对衣物的壁画式大胆处理以及对椅子的高光厚涂都表明了拉斐尔这位大师独具风格的画技。然而，即使是在彼蒂美术馆里，观者确实也难以把《椅中的圣母》一画看得真切，因为十八世纪制作的宽大的金色画框会使人觉得眼花缭乱而看不清拉斐尔在画面上安排的微妙的色调层次。不过，你一旦用双手把画框遮掩起来，你就会发觉画面马上便有了生气。我们用不着很详细地分析也能发觉《椅中的圣母》与拉斐尔为梵蒂冈教皇宫画的《博尔塞纳的弥撒》〔*Mass of Bolsena*〕〔图82〕有亲缘关系。《博尔塞纳的弥撒》色彩丰富，画面有天鹅绒的质感，妇女和儿童还显得较自然；暗黄、深蓝以及前景中那位妇女外衣的柔绿是画面颜色的基调。

《博尔塞纳的弥撒》大约1514年完成，我们得凭借把它和《椅中的圣母》作比较并找出它们之间的相似处来推断《椅中的圣母》的问世时间，因为关于《椅中的圣母》的创作时间我们还没有任何确切的文献记载，瓦萨里没有提到过它，他们同代人中也没谁提到过它。也许我们所拥有的能够表明《椅中的圣母》一画已经存在的证据是1572至1585年任教皇的格雷戈里十三世〔Gregory XIII〕发行的一种赎罪卷上的一幅临摹该画的图案[1]。这大概可以说明《椅中的圣母》一画当时仍然还在罗马。但我们发现，这幅画1589年首次出现在托斯卡纳大公爵〔Grand Dukes of Tuscany〕的藏品目录之中。在那时候的《论坛》〔*Tribuna*〕上，《椅中的圣母》享有相当高的地位。那以后不久，埃吉迪厄斯·萨德勒〔Aegidius Sadeler〕根据这幅画作了雕版画〔图83〕。从他精心制作的雕版画上我们可以看出，《椅中的圣母》一画四周原来要比现在稍微大一些。即使在那个时候，《椅中的圣母》的名望也并不怎么卓著。十七世纪的一位细密画画家就曾出钱租用过这幅画来作为临摹对象。在取画时，该画从墙上跌落，砸碎了下面的一些东西。藏品登记簿里有以下一句简短而淡然的话："归还但已损坏"。我前面提到的画面上的裂缝很可能就是这次事故留下来的。

82 拉斐尔：博尔塞纳的弥撒，细部，约1511–14年，梵蒂冈

[1] G·K·纳格勒〔Nagler〕，《艺术家百科全书》〔*Künstler Lexikon*〕，1835—52年，第XVI卷，第403页。关于以下的论述，另见M·豪普特曼〔Hauptmann〕，《圆形画》〔*Der Tondo*〕（法兰克福，1936年），262页起。

83 埃吉迪厄斯·萨德勒：根据拉斐尔《椅中的圣母》作的铜版画。十七世纪前二十五年

十八世纪初期，英国提倡古典审美趣味的先导者乔纳森·理查森〔Jonathan Richardson〕在彼蒂宫看到了《椅中的圣母》后说，他非常欣赏这幅画。但只是在温克尔曼〔Winckelmann〕和门斯〔Mengs〕的时代里，当对拉斐尔的推崇达到高峰以及随之而来的对美的崇尚风行于世的时候，这幅画才开始享有真正的名望。最著名的雕版大师们根据《椅中的圣母》复制的雕版画在不断涌现，这能证明这幅画的名望在不断提高。大英博物馆里藏有五十多幅《椅中的圣母》的复制画，集成整整一个卷本，其中有精致的铜版复制画，还有曾在1833年的《便士杂志》〔*Penny Magazine*〕上登载过的一幅木刻复制画〔图84〕。在一般人看来，《椅中的圣母》比《西斯廷圣母》〔*Sistine Madonna*〕具有更大的感染力，而在那些不象拉斐尔派艺术家那样对成熟的古典形式抱怀疑态度的人看来，《椅中的圣母》已成了意大利圣母的体现。

但这幅完美的绘画也给慕名到意大利朝圣的人带来了一个问题。无论过去还是现在的导游都会发觉，单单看画不免有些费劲和难解。人的脑子有时会很快地就把看过的东西给忘掉，除非让脑子得到些什么可以玩味的东西，比方说，一个故事，一件轶事，一段传闻或一些背景知识。过去和现在的导游都知道，人类有这种弱点。正是这种弱点给我们研究艺术史的人留下了不少可探讨的东西。我认为，许多有关《椅中的圣母》的故事都是经过众人编传而形成的。这些故事想把这幅画与人间凡世联系起来。我们发现，在一个名叫恩斯特·冯·霍瓦尔特〔Ernst von Houwald〕的人编写的一本于1820年浪漫主义盛期出版的德文儿童读物里就有一则这类的故事。这则故事后来被改编成了一个传奇，佛罗伦萨的导游们至今仍乐于向游客

84 根据《椅中的圣母》制作的铜版画。《便士杂志》1833年

85 奥古斯特·霍普夫加尔腾：拉斐尔正在画《椅中的圣母》。石版画，1839年

们讲述这个传奇〔1〕。我在佛罗伦萨就曾亲耳听到过。据说，有位隐士遭到了一群恶狼的追逐，他爬上了一棵树的树枝，一位酒商的勇敢的女儿救了他。隐士预言说，由于这一善行，这个姑娘和这棵橡树将会流芳百世。许多年之后，这棵橡树被伐倒，木头被做成酒桶，供这位酒商使用。他的女儿结婚成家，有了两个孩子。一天，拉斐尔经过她家，看到这位美丽的少妇和她的两个天使般的婴儿，他马上伸手到衣袋里摸纸和笔，但他发现自己把纸和笔放在家里没带出来。于是他就赶忙抓起身边的一团粘土，在一只反扣着的酒桶的桶底上把这组群像塑造了下来。这样，那位隐士作的那个"流芳百世"的预言实现了。

瓦萨里不曾用任何轶事来说明为什么《椅中的圣母》采用了圆形画的形式。后来有个人巧妙地解答了这一问题。他把这幅圆形画和酒桶的圆桶底联系了起来。这一解释很快就流传开了。有位在意大利的德国画家奥古斯特·霍普夫加尔滕〔August Hopfgarten〕还根据这种解释作了插图〔图 85〕〔2〕。他的这一再创作现在已被人们忘却，但你只要到彼蒂美术馆去转转，你就能听到，导游们用各国语言向排着长队的疲倦、无耐、迷茫的游客们讲着与上述那个传奇大同小异的种种故事。导游们有时还喜欢讲些艳事。我曾听一位导游说《椅中的圣母》一画里的圣母就是拉斐尔的情妇——一位名声很坏的面包师的女儿——的画像。另一位比较一本正经但不太顾及历史可能性的导游说这幅画里的圣母就是拉斐尔的妻子——其实并没有这个人——的画像。但我最喜欢一位讲英语的导游的说法："拉斐尔身无分文，买不起画具，他们就给他一只酒桶让他在那上面作画"。我当时大概带着不太相信的神情抬起头察看了一下。这位导游接着说："我们佛罗伦萨彼蒂美术馆里有文献记载了这件事"。我没有敢去刨根问底，因为那样去追问是很不礼貌的。拉斐尔这位挨饿的天才，没钱买画布，向人乞讨旧酒桶来作画——后人给这些旧酒桶装上了金框子。这段传说就象电影中的某段吸引人的情节那样，容易被人们记住并有助于人们对《椅中的圣母》一画保持着淡淡的记忆，如果没有这段传说，这幅画也会象别的一些画那样被很多见过它的人所遗忘。

在几个世纪里，有关《椅中的圣母》这件艺术作品的轶事

---

〔1〕威廉·霍珀〔Wilhelm Hoppe〕，《德语文献中的拉斐尔画》〔*Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur*〕（法兰克福的文献与研究）（法兰克福，1935年）。

〔2〕1839年制成这幅版画。他的同时代人J·M·维特默〔Wittmer〕也画过同一题材。

和联想在不断增多，无论所有这些轶事和联想是否有价值，我们说的或写的关于一幅画的任何东西都会以某种微妙的方式改变这幅画，这是让人害怕但千真万确的事实。对一幅画的描写和解释会使我们的知觉受到影响而给这幅画添上一些特征，这种影响是谁也无法抵挡的。霍普夫加尔滕的插图里所再现的轶事把圣像画变成了风俗画，把伟大画家的成熟构图变成了快照式的即兴构图。许多喜欢快照的人都很欣赏他的插图，而那些讨厌艺术中的轶事成分的人则很蔑视他的插图。评论家、史学家和其他人一样不可避免地也要受到过去的解释的影响。即使是象保罗·奥佩〔Paul Oppé〕先生这样敏感而有主见的作者也逃脱不了这种影响。在他的那本关于拉斐尔的文笔优美的书中，他把《椅中的圣母》描述为是"一幅快速绘成、十分写实的母子画像，充满着'罗马太阳'的生命活力"[1]。这幅画是写实的吗？我认为，主要是有一样东西使人觉得拉斐尔在该画中描绘的是人间女子而不是天国母后。这样东西就是她肩上围着的带有图案的绿披巾。这块披巾确实不同于一般画中圣母的蓝斗篷。常有人坚持说，这是一块庄稼人的披巾。至于这到底是不是一块庄稼人的披巾，这在我看来是另一回事。不管怎么说，在拉斐尔的同代人看来，画中的那把带有精工车削的柱杆、天鹅绒绣的靠背和金色缘饰的椅子，那把给这幅画以目前这个名称的椅子并不象是贫寒居家所能拥有的，圣母那安详的神态也不象是手抱两个孩子的劳动妇女所能具有的。拉斐尔不是卡拉瓦乔。引发拉斐尔创作圣母画像的罗马模特儿其实是来自他的浪漫想象和虚构。

86 佩鲁吉诺：天使长拉斐尔和多比雅，1499年，伦敦国家美术馆

也许有必要澄清那种认为《椅中的圣母》是幅写实画的错误看法，因为上述的错误看法可能会在多方面破坏这件作品的整体感。如果我们真的意欲把这幅画同日常生活中的人物联系起来，那么我们可能会感到这种联系是错误和牵强的。正是这种感觉给我们今天理解拉斐尔的成就带来了最大的障碍。

碰巧，在据说是拉斐尔写给巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内〔Baldassare Castiglione〕的一封著名的信里确有一段论艺术的话是反对上述那种错误看法的[2]。这段话解释了他是从哪里发现象《该拉特亚的胜利》〔*Triumph of Galatea*〕一画里所再现的美丽的模特儿并提到了他头脑中的一个理念。这封信成

87 佩鲁吉诺：《天使长拉斐尔和多比雅》画稿，约1499年，牛津，阿什莫尔博物馆

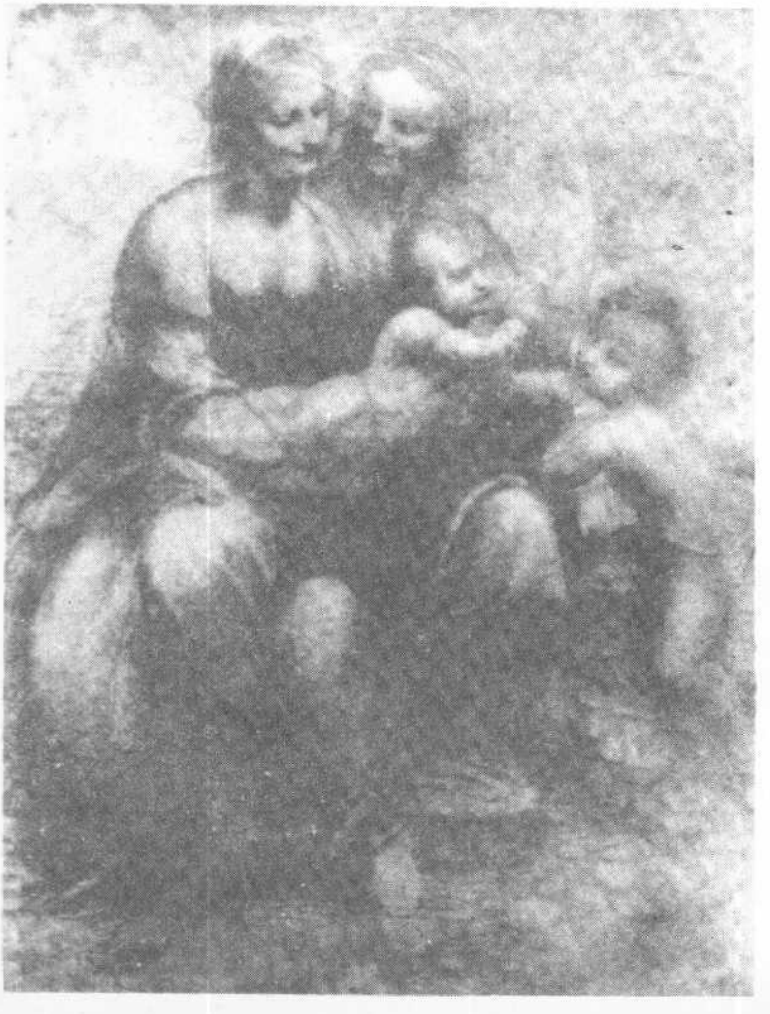
〔1〕A·P·奥佩，《拉斐尔》〔*Raphael*〕〔伦敦，1909年〕第189页。

〔2〕这封信收在F·乌利维〔Ulivi〕的《文艺复兴诗艺的摹仿》〔*L'imitazione nella poetica del Rinascimento*〕（米兰 1959年）第26–36页。

了所谓的"理想化的学院派艺术理论"的基础，但我们也可以把这封信看做是拉斐尔对他自己的实际作画程序的认真描述。拉斐尔的各种素描和草图就是保存他的作画程序的珍贵记录。

拉斐尔是在主要由优美、平静的类型圣坛画构成的翁布里亚绘画传统中成长起来的。我们都熟悉典型的佩鲁吉诺〔Perugino〕式的五官端正、眼光朝上的圣母像或圣徒像。他的画派的画家们在无数圣坛画中自信地重复着这类形象〔图86〕。说也奇怪，对这一成功的传统的继承发扬并不意味着放弃对自然的研究。有时，在佩鲁吉诺的工作室里，学徒自己摆好架势作模特儿以表明一种姿态或双手的位置〔图87〕。拉斐尔吸收了这一传统的上述两方面的内容。从他的早期素描中我们可以看出，他赋予了佩鲁吉诺的理想以新的生命活力，但他

88 拉斐尔：圣詹姆斯头像，约1503年。伦敦，大英博物馆

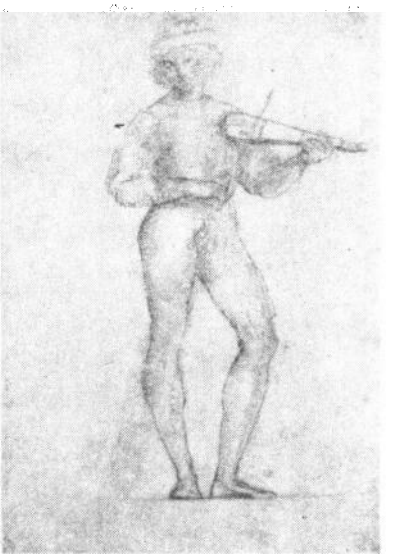


91 莱奥纳尔多·达·芬奇：《圣母·圣子与圣安妮》大型画稿，约1500年。伦敦，国家美术馆

的早期素描仍然属于类型画范畴〔图 88〕。他也照着学徒模特儿作过写生〔图 89〕。但没有人会把他早期作的圣母和圣子草图归入他的写生画〔图 90，即图 79〕这个类别里。

在二十二岁左右，拉斐尔离开了雅致而有些沉闷的翁布里亚，到艺术的温床佛罗伦萨去试试自己的才能。当时莱奥纳尔多和米开朗琪罗正在那里争夺艺术的桂冠。我们知道，莱奥纳尔多作的一幅《圣安妮》素描〔图 91〕在那之前已在佛罗伦萨引起过轰动，人们很钦佩他巧妙安排各个人像的本领。他的一个同代人曾这样写道："这些人像和真人一般大小，但他们被画入了一幅不大的素描里，因为所有的人都是坐着或俯着身子的，而且他们一一成直行排列。"〔1〕从莱奥纳尔多反复重作的大量素描里我们可以看出，他并不是轻而易举地完成这一群像的。艺术的历史向我们表明，莱奥纳尔多的素描及其标准对来自乌尔比诺〔Urbino〕的年轻画家拉斐尔的素描有着明显的影响。拉斐尔在佛罗伦萨时用过的素描簿里有证据可以证明他有吸收和同化他所学到的东西的惊人能力。〔2〕从拉斐尔的圣母和圣子群像的无数草图上我们可以发觉，他一直在不断地探索成分的新组合，以便使自己的构图能够与莱奥纳尔多和米开朗琪罗的构图相媲美。察看拉斐尔的画笔在画纸上留下的圈圈以及他在画纸上寻找可作进一步发展的形式时留下的痕迹是件很有启发意义的事，从中我们可以得知，他是怎样先画出简单的椭圆形随后才画出头像的〔图 92〕，或他是怎样变换成分的组合来找出圣母和圣子之间形式上和心理上的各种联系的〔图 93，即图 80〕。这些记录了他的创作过程的草图进一步证实了"各个人像是从拉斐尔的头脑里显现出来的"这一说法，即这些人像是他的理念的体现。一旦他对各个人像有了清楚的理念，他就能够把这些人像用微妙的手法清晰地再现于画纸上。他的人像让人看了觉得他似乎是毫不费力信手画出来的。

通过采用莱奥纳尔多的平衡法和群像法来进行这一系列的实验，拉斐尔在佛罗伦萨时期终于画出了三幅最著名的圣母与圣约翰画像：《花园中的圣母》（又名《美丽的园丁》）〔*Belle Jardiniere*〕〔图 94〕、《金翅雀的圣母》（又名《卡尔代利诺圣母》）〔*Madonna del Cardellino*〕〔图 95〕和《草地上的圣母》〔*Virgin in the Meadow*〕〔图 96〕。这些画像可以被看做是经过



89 拉斐尔：一位天使，画稿，约 1503 年，牛津阿什莫尔博物馆

92 拉斐尔：《圣母和圣子》画稿，约 1505 年，维也纳，阿尔贝蒂娜博物馆

〔1〕努沃拉拉〔Nuvolara〕给伊莎贝拉·德斯特〔Isabella d'Este〕的信，见卢卡·贝尔特拉米〔Luca Beltrami〕的《新发现的关于莱奥纳尔多……的资料和回忆》〔见上文注〕，第 107 篇。

〔2〕参见"莱奥纳尔多获得构图的方法"。

不断探索而得出的答案。它们是他的素描簿里勾画出来的各种可能的图形的总结和融合。

我们今天所掌握的拉斐尔在罗马时期创作的圣母画像的草图相对来说要少得多，但我们可以从他这个时期的一些著名的壁画和与这些壁画有关的草图中看出，这位画家的绘画才能随着这些新工作的进展而不断增长。如果可以说拉斐尔在佛罗伦萨时期主要想解决的问题是如何在平面上清晰地安排构图成分的话，那么也可以说他在罗马时期所从事的有透视层次的大型壁画创作则促使他去更多地注意第三维度、去考虑成分安排的深度以及去创造各种环绕盘旋的群像。这些群像的有机结合给

94 拉斐尔：美丽的园丁（又名《花园中的圣母》），约 1507 年，巴黎，卢浮宫

95 拉斐尔：金翅雀圣母（又名《卡尔代利诺圣母》），约 1505–06 年，佛罗伦萨，乌菲齐宫

98 拉斐尔：阿尔巴圣母，约1508–10年，华盛顿，国家美术馆，梅隆藏品

96 拉斐尔：草地上的圣母，约1505年，维也纳艺术史博物馆

97 拉斐尔：《阿尔巴圣母》画稿，约1508年，里尔，维卡博物馆

他的"宫室"〔Stanze〕组壁画带来了和谐感。[1]

把这类新发现的姿态表现的自由与圆形画的严格的限制结合起来，这一定是拉斐尔这位美术家乐于解决的难题。我们从藏于里尔的一张珍贵的画页上至少可以看到他最初的某些尝试〔图97〕。这张画页正面的中部有一幅圆形画的草图。它是现在藏于华盛顿的《阿尔巴的圣母》〔*Madonna Alba*〕的草图〔图98〕。看到这幅草图上圣母俯身对着圣约翰的复杂姿态，我们会回想起莱奥纳尔多的《圣安尼》。如果我们需要证明拉斐尔不是从日常生活中获得这些主题，那么我们可以在我刚才提到的那张画页的反面找到证据〔图99〕。我所说的证据就是一幅照着一位模特儿画的草图。但这位模特儿是按佩鲁吉诺的

〔1〕弗雷德里克·哈特〔Frederick Hartt〕"拉斐尔和朱利奥·罗马诺"〔Raphael and Giulio Romano〕，《艺术通报》〔*Art Bulletin*〕第XXVI期（1944年），特别是第68页。

习惯方式摆的姿势，为的是要显示中心人物的转动姿态。不过在完成了的《阿尔巴的圣母》一画上这个人物的姿态已变得平静稳定了。

正是在藏于里尔的那张画页的边上，我们发现了《椅中的圣母》这幅画的初始形式。这是一幅有几乎快要碰到画框的紧密群像的草图，但这草图仍然让人觉得是长方形的。最近，有位评论家提出看法说，这是一幅写生草图[1]，但我觉得这是一种不恰当的看法。我还是认为，拉斐尔是要解决他在传统中发现的一个难题。在佛罗伦萨藏有一幅圆形画。这幅圆形画据说是莱奥纳尔多的一位雕刻家朋友詹弗朗切斯科·鲁斯蒂奇〔Gianfrancesco Rustici〕创作的。他在该画里把莱奥纳尔多式的圣母主题与从米开朗琪罗的圆形大理石浮雕〔图 100〕上获得的灵感有机地结合在一起。现在我们可以把藏于里尔的那张画页上的三幅草图解释为是鲁斯蒂奇的主题的变异。你可以看到，中心人物是最显著的，但是你如果想象把上部的群像颠倒过来看，你就会觉得这一群像似乎聚得更紧密了。拉斐尔象过去在佛罗伦萨做过的那样又创作了三幅相互可以攀比的画像，似乎他是要验证一下他的理论的各种潜能。在完成了《阿尔巴的圣母》之后，拉斐尔创作了《帐幕中的圣母》〔*Madonna della Tenda*〕〔图 101〕。这幅现在藏于慕尼黑的画像仍然和藏于里尔的那张画页上部的已完成群像近似，不过拉斐尔给圣子画了佩鲁吉诺式的朝上看的眼神，从我们的审美角度观赏，这样的眼神似乎有些不自然。在这个比较、调整过程中的某个时刻，拉斐尔一定获得了某种灵感，从而创作出了《椅中的圣母》。与鲁斯蒂奇的圆形画以及《帐幕中的圣母》比较而言，《椅中的圣母》的主要创新还是在于人物视线方向的表现上。拉斐尔唯一的一幅人物的眼光正视观者的圣母与圣子画像就是庄重的《西斯廷圣母》〔Sistine Madonna〕。在比较早些时候作的一些圣母画像中，圣母与圣子之间的形式联系通常由于我们心理上感觉到他们的紧密相聚而得到加强，或至少会由于对这两个人物所处的那个世界的想象得到加强。把风俗画的亲密群像与能直接引起观者宗教联想的传统构图结合在一起，这确实是一种大胆的画法。这种画法之所以能有成功的效果也许是因为在大家目前看到的《椅中的圣母》一画里圣母与圣子不仅紧相偎依而且还被限制在了画框里，以致于虔诚的观者的其他

100 詹弗朗切斯科·鲁斯蒂奇：圣母子与圣约翰，十六世纪初二十五年，大理石浮雕。佛罗伦萨，巴尔杰洛国家博物馆

101 拉斐尔：帐幕中的圣母，约1516年，慕尼黑，老绘画馆

〔1〕C·甘巴〔Gamba〕，《拉斐尔》〔*Raphael*〕（巴黎，1932年），第87页。

联想无法破坏这幅画的统一性和整体感。我们找不到拉斐尔为了画好《椅中的圣母》而作的其他可以揭示他的作画步骤的素描和草图，但这幅画的画面本身却至少有一处能反映他的创作过程的痕迹，从这处痕迹可以看出，拉斐尔在整个作画过程中自始至终一直在作着调整。我所说的痕迹就是在圣母的头与圣子的头十分微妙而极其重要的接触处因后来复盖上去的颜料层的脱落而显露出来的修改〔*Pentimento*〕痕迹。这一修改痕迹向我们表明，拉斐尔非常注意精确而恰当地描绘圣母的头转向观者的转动角度。象他在这些年里创作的一些作品中所表现出来的那样，拉斐尔对人物转动姿态的精当处理是他解决他的难题的首要措施。我们看到《椅中的圣母》里的群像画得非常自然，以致于我们几乎不会注意到画上的几个人的脸并不怎么真的对着我们。画中协调平衡的布局和比例会使我们忽视这些人的脸的不同朝向。有位意大利评论家曾指出过，一旦把圣约翰的画像遮盖起来，我们马上就会比较明显地察觉圣母向上抬起的膝部，于是就会感到她的姿势并不自在[1]。我们甚至会开始接受克罗〔Crowe〕和卡瓦尔卡塞莱〔Cavalcaselle〕对上述看法的反驳；他们认为，任何抱孩子的母亲都会抬起腿用膝部来托住孩子[2]。不过我们还是需要评论家的技巧来发现艺术家的思路和技巧，因为在创作构图复杂的《椅中的圣母》时，画家的全部思路和技巧是我们观赏这幅已完成的画时所难以发觉的。我们并不会意识到我们是在观看一幅构图精妙的杰作，我们只知道我们是在欣赏一幅平和、安详、淳朴的肖像。

99 拉斐尔：《阿尔巴圣母》画稿，约1508年，里尔，维卡博物馆

就我所知，对古典形式奇迹般地在艺术家眼前显现的过程所作的最好描述是弗里德里希·席勒〔Friedrich Schiller〕的哲理诗《理想与生活》〔*Ideal and Life*〕里的两个小节（席勒也许比其他任何有创造性的艺术家更关注这些奥秘的创作活动）。尽管这两个小节的译文自然要比原文逊色得多，但是由于它们所表达的思想我还是要在此加以引用：

Wenn, das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt,

〔1〕奥尔托拉尼〔Ortolani〕，《拉斐尔》〔*Raffaello*〕（贝加莫，1945年），第53页讨论了马兰戈尼〔Marangoni〕的一句话。

〔2〕J·A·克罗和卡瓦尔卡塞莱，《拉斐尔》〔*Raphael*〕（伦敦，1883年）第228页。

Da, da spanne sich des Fleisses Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born;
Nur des Meissels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht,wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestossen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.
〔如果创造精神孜孜不倦，
要跟物质打成一片，
要把顽石造型而赋与生命，
那时，就要使辛勒的神经紧张，
就要坚持不懈，集中思想，
才能使物质要素俯首听命。
只有严肃认真，不怕费力；
才能听到深藏的真理的泉流，
大理石的脆面，经过凿子
重力敲凿，才化刚为柔。

可是，要向"美"的化境迈步，
尽让你的一番辛苦
和被它征服的材料同归尘埃。
眼前惊看到纤巧轻松的雕像，
就象从无之中跳出来一样，
不象辛苦经营出来的石块。
一切斗争，一切怀疑之心，
都因胜利的确定而默然无语；
能显示人类缺陷的一切证明

都完全被扫荡无余。〕[1]

我们也许会赞赏席勒对美的玄学信仰。他就是根据他的这种信仰来描述艺术的创作过程。他的诗是以柏拉图主义的事物体系为基础的，认为理念领域或完美形式存在于天国，体现于艺术作品。人们并不总是都会认识到，我们对这些奥秘的创作活动所作的几乎所有论述都用到了来自古典美学、带有古希腊人玄学思想内涵的词汇。

我们会用什么术语来描述《椅中的圣母》这样一件让人觉得纯然无瑕的杰作呢？我已说过它是完美的、完整的、古典的。如果你多读一些评论艺术的书，你就会发现，无论是现代还是古代的书中都有各种表示"有机统一"、"有机结合"的同义词。[2] 我记得，我在看我的《艺术的故事》〔*Story of Art*〕一书的校样时，我羞愧地发现我几乎把我特别欣赏的每一件艺术作品都描述为是一个"和谐的整体"。虽然我想尽量在我现在的论述中不过多使用这个短语，但是它却常常萦绕着我。这种困惑感促使我另行从历史的角度去探讨一下美学，以便查明"和谐的整体"这一术语的原来内涵和现在意义。

"和谐的整体"这个词语并不是那种最近才进入评论行话的时髦词语。例如，你在德·皮尔〔de Piles〕的《绘画原理》〔*Principles of Painting*〕一书的十八世纪英译本里就可以找到这个词语。德·皮尔这位著名的法国评论家曾指出过："（一幅画的）每一部分都有其特别适合的安排，但这并不够，所有的部分还必须相互协调并构成一个和谐的整体。"[3] 我们并不难于查明德·皮尔是从哪里获得这条要求的。他是从被他那时代的人们认为最著名的论艺术的书——亚里士多德〔Aristotle〕的《诗学》〔*Poetics*〕——里获得它的。亚里士多德在《诗学》里不仅告诉我们艺术是模仿，而且还告诉我们艺术必须是

---

〔1〕贡布里希的英语译文略，补入席勒的原诗；中译文用钱春绮先生的译本。—译注。

〔2〕比如，苏珊·K·朗格〔Susanne K.Langer〕，《感情与形式》〔*Feeling and Form*〕（伦敦，1953年），第88页起；H.·奥斯本〔H.Osborne〕，《美的理论》〔*Theory of Beauty*〕（伦敦，1952年），第203页；H·E·里斯〔H.E.Rees〕，《艺术创造心理学》〔*A Psychology of Artistic Creation*〕（纽约，1942年），第69页起；保罗·克里〔Paul Klee〕，《论现代艺术》〔*On Modern Art*〕（伦敦，1949年）。

〔3〕德·皮尔《绘画原理》〔由一位画家译成英文〕，（伦敦，1753年）第69页。

对一个整体的模仿，“这个整体的各个部分是相互联系的，如果其中的任何一个部分被调换或被取消，那么这个整体就会被破坏或被改变；如果一个部分是有是无都没有关系，那么这个部分就不是这个整体中的一个部分”〔1〕。

此外，亚里士多德还把这种整体的观念与属于有机体的视觉美的观念联系在了一起：

> 任何美的东西，无论是一个活的生物体还是一个由几个部分组成的有机体，它的各个部分不仅必须有秩序井然的安排，而且还必须有一定的大小。〔2〕

一个非常小的生物体不可能是美的，因为我们看不清它的有秩序的相互连接的各个部分；一个非常大的生物体，如“一个一千里长的活东西”，也不可能是美的，因为，用亚里士多德的话来说，“我们无法把它一览无余尽收眼底”。现在我们也许可以说，有机整体的观念是亚里士多德这位非常重视生物学的伟大哲学家和自然科学家思想体系的中心。他的有机整体的观念填平了柏拉图的完美、永恒、简明的理念世界与变幻莫测、几乎不真实的物质世界之间的鸿沟。亚里士多德认为他自己已经发现：理念并不只是在有机体上得到反映，而是在有机体的内部起着积极的作用。柏拉图认为，天国里有个完美的橡树的理念，而各棵橡树则是这个理念的拷贝。但亚里士多德并不这样认为，在他看来，橡树的理念或圆极〔entelechy〕在橡树果实的内部起着积极的作用，它潜藏在橡树的种子之中，橡树的生长过程就是橡树的理念或圆极向着它的目标或“最终因”发展的过程。根据这种内在的构形本原理论我们可以说，一个有机体就是一个整体，一个不可分割的整体。

我现在的目的当然不是要详述更不是要批评这种理论。我只是要强调，如果我们断章取义地使用这种理论里的一些概念，那么我们就是在冒险。但我们使用“有机统一体”、“有机整体”之类的术语并没有什么害处，只要我们清楚我们不再用这类的比喻来说明什么大道理。零星、呆板的机械活动与有机体的自我调节活动之间相互对立的观念正受到工程学方面的种种

---

〔1〕亚里士多德，《诗学》，W·汉米尔顿·法伊夫〔Hamilton Fyfe〕译本，洛布古典丛书（伦敦，1927年）第Ⅷ卷，第9节。

〔2〕同上注，第Ⅶ卷，第8—11页。

奇迹的挑战[1]。那种认为一个整体不仅仅是由各个部分组成的整体的观念因一时的风行而变得有点鄙俗和无力。一个有影响的心理学派已开始着手解答这个格式塔之谜并对所谓的"原子论哲学"〔atomistic philosophy〕发起了进攻。从某种程度来讲，这个学派取得了过于圆满的胜利。如果要我们简述一下任何哪种没有整体性的经验，我们也许会觉得困难[2]。任何一个结构你只要给它加上或减去一个部分，这个结构就会发生变化，因此，如果我一本正经地宣布，《椅中的圣母》这幅画具有任何哪种墙纸图案都具有的特点，即它们同样都能构成一个整体，那么有人就会站出来指责我把互不相干的东西扯到一起来了。[3]

这个事实使我越来越怀疑艺术史中所谓的"形式分析"的价值，但我并不怀疑这种分析作为教学手段的实用性。"形式分析"显然有助于揭示一幅画中的对称和对应结构，从而引起人们去注意这幅画的形式组织。我们可以采用一些更有效的辅助方法，如把《椅中的圣母》拍摄成照相，然后象我们以前做过的那样用一片纸把这张照相上的一些部分遮盖起来以便查明这幅画的形式组织，或把假想的一个轮盘放在这张照相的中部以便看清轮辐之间相继出现的部分。但这只是一些增加我们的意识、促使我们去注意那些可能会被忽视的部分的方法。为了达到某个目的，敏感的评论家会使用手势或有启发性的比喻，同样他也会使用词语暗示。但他决不会过高评价这些辅助方法的重要性，也决不会过低估计它们可能带来的危险。那些非常明智的评论家在评论《椅中的圣母》时对此是十分清楚的。雅各布·布克哈特〔Jakob Burckhardt〕在他的题为"布局与绘画"〔Format and Picture〕的讲座中对这幅画作了以下的论述：

从这方面去讨论《椅中的圣母》是多余的。这一杰作显然体现了我们所说的圆形画的整体原理，即使没有艺术经验的人看到它也会懂得，这样极其难于处理的各部布局和总体布局对

---

〔1〕W·斯鲁金〔Slukin〕，《心灵与机器》〔*Minds and Machines*〕（哈蒙兹沃思，1954年）。

〔2〕关于对整体主义的系统性批判，见K·R·波普尔〔Popper〕，《历史决定论的贫乏》〔*The Poverty of Historicism*〕（伦敦，1957年）。

〔3〕对艺术中纯形式平衡观的最有力的批判居然出自格式塔心理学的阵营，这确实是最值得欢迎的事。参见阿恩海姆〔R·Arnheim〕〔艺术与视知觉〕〔*Art and Visual Perception*〕（伯克利和洛杉机，1954年）第21页起。

绘画艺术来说到底意味着什么。

然而，事实上，布克哈特无法完全不去作他认为多余的讨论，但他的遣词造句却是非常小心谨慎的：

让我们的视线从这幅画的中部，即圣子的肘部，向四周移动。映入我们眼帘的东西有妩媚的体态、迷人的服饰、自由流畅的线条以及一根精工雕成有恰当效果的垂直椅柱。其实，除了提到画上绝妙的中心人物以外还提到这些表面的东西不免会有令人讨厌的迂腐买弄之嫌，但是这些东西却与这个中心人物构成了一个不可分解的整体。〔1〕

这位评论家的思绪仿佛一只具有回归习性的鸽子总是会回到原来的起点，想到使用"不可分解的整体"这一术语。即然这样，他要是长话短说那不是会更好些吗？布克哈特知道，新的眼光能够看出他觉得是实质性的东西。以下是一段选得并不怎么好，但足可以说明问题的引文。这段引文出自一个德国人写的论述《椅中的圣母》这幅圆形画的来历的论文：

始于左上方的曲线先弯向画的下半部分，接着横过画的平面，然后回到画的上半部分，最后又向下直至到达底边。别的一些次要曲线与这条主要曲线缠绕交织。而这些次要曲线彼此之间又呈对应式分布。那根起着稳定画面作用的垂直椅柱尽管有特别的功能和材料，但它却仿佛象海滩上一根被涌来的海流拍击着的木桩，并不显得是件多余的异物，因为它与周围流畅而有节奏的线条有着和谐的关系，成为整个画面构图中的一个不可缺少的组成部分。其余的所有部分都是由无始无终的曲线以无限丰富的形式构成的精妙图形。服饰上的每个折褶或凹纹都完全适合总体形式的需要。〔2〕

这位作者通过研究得出结论，那根精工车削的椅柱与其它的圆曲线图形很相匹配，因而它是"整体"或"总的形式"之中的一个有机的部分。另一位评论家特奥多尔·黑策尔〔Theodor Hetzer〕要求我们注意欣赏拉斐尔的艺术智慧，看他是怎样画

〔1〕雅各布·布克哈特〔Jakob Burckhardt〕《文化史演讲》〔*Kulturgeschichtliche Vortrage*〕（莱比锡，日期不详）该演讲作于1886年。

〔2〕豪普特曼〔M·Hauptmann〕《圆形画》〔*Der Tondo*〕。

椅柱上那只稍成偏状但又与圆形画保持一致的顶球，以及看他是怎样画圣子基督的左眼的。随后他就讲到了“有机整体”这个必谈话题。[1] 假使以上那个德国人的论述再稍微自然些，难道就能说它已阐明了一个有机整体里的各种关系吗？一旦你把形式的某种关系挑选出来加以分析，你马上就会把你要说明的所有关系之间的平衡给打破。

但这种困难能阻止我们去采用科学的方法吗？有人认为“形式分析”——正如这个术语所暗示的——能够分析出或揭示出作品所具有的形式组织的结构或本原。我觉得这种看法还是来源于那种强调“整体”的理论。按照在西方思想中仍有很大势力的这种亚里士多德式的传统观念，在有机体的内部有某种必不可少的本原在决定着有机体的存在。这种本原是有机体的“形式”，也是有机体的“灵魂”和“实质”。[2] 潜在格式塔的观念，艺术作品的结构决定艺术作品的一切部分的观念并没有向我们提供我们正在探求的能揭开整体之谜的解释。相反，这种观念常常使得我们把解释与纯粹的描写手段混为一谈。我们看着一些幻灯片，谈论着种种对角线和三解形以及充满框架的螺旋运动线条。我们一直知道这些对角线并非对角线、三角形并非三角形。我们还知道一定有无数算不上杰作的绘画就是根据这样一些简单原理构图的。然而，我们总是能确信我们不会被人误解吗？

我希望你们会原谅我，如果我用一个与这次专门讨论一件和谐的杰作的讲座不怎么很相适宜的例子来说明我的这些疑虑和不安的话。不过，我觉得这个例子能有助于我更快地阐发我的论点。我要向你们介绍昂里翁先生〔Mr・Henrion〕作的一幅有旋转式图形、外加圆形框架的广告画〔图 102〕。[3] 如果你们在招贴板上看到这幅为一种牌子的电动剃须刀作宣传的巧妙的广告画，你们也许会觉得它很有趣。我认为，与拉斐尔的《椅中的圣母》一画不同，昂里翁先生的这幅广告画是可以分析的。通过分析，我们可以看出他的设计才华。昂里翁先生要用他的这幅广告画来使人们对这种“世界闻名的剃须工具的旋

102 昂里翁：菲利普斯・菲利剃须刀广告

〔1〕Th・黑策尔，《对拉斐尔形式的思考》〔*Gedanken um Raffaels Form*〕（法兰克福，1931 年）第 22–23，36 页以及 43 页起。这位作者在他的后一本书《西斯廷圣母》〔*Die Sixtinische Madonna*〕（法兰克福，1947 年）第 56 页上，强调了《椅中的圣母》给人留下的简单性印象。

〔2〕关于亚里士多德和“本质先于存在论”的关系，参见K・R・波普尔的《开放的社会及其敌人》〔*The Open Society and its Enemies*〕（伦敦，1945 年）。特别是第 11 章第 2 节。

〔3〕承蒙菲利普斯电器有限公司〔Philips Electrical Ltd〕准许复制此图。

转动态"有深刻的记忆。从画中我们可以看到那在修面镜子的限定范围内飕飕转动的线条和图形，我们得出的印象是这种工具有旋风般的快速功效，以致于我们忘了去问问画里的人的两臂是不是从同一个肩胛上长出来的。昂里翁先生的这幅广告画里的扭曲的面孔之所以看上去让人觉得是合适的或至少是合理的，部分的原因就在于他巧妙地采用了有畸变作用的镜子。我在我自己的修面镜子里检验过这种效果，我可以担保它没错。

我们会看出这幅广告画是一个整体——尽管未必是一个和谐的整体，并非因为它基于简单的几何构架，而是因为它采用了几乎无与伦比的方法，解决了它特有的问题。但这个问题——让我强调一句——并不是形式组织的问题。我们知道，现代广告画的风格对畸变图形具有包容性，因此作画人就不难在现代广告画的某个区域里画上个变了形但仍可被辨认出的人像。这样看来，拿昂里翁先生的这幅广告画与拉斐尔的《椅中的圣母》作比较是毫无意义的，这就是我要阐明的论点。显然，我们在论述古典艺术中的畸变图形时，我们会暗示古典传统的再现风格对畸变图形有一定的限制，即不能把美的人体画变了形。这一点有时我们明说了也许会更好些。一旦我们这样做了，我们就会注意到我们有着两个相互限制的要求，即逼真再现的要求和画面安排的要求。在这两者的处理上往往容易顾此失彼，但对拉斐尔来说，他的创作就是要找到一个能兼顾这两个要求的最佳答案。

我到现在已谈到了两种方法，即在绘画中看到生活巧遇记录的轶事传奇法和在绘画中看到曲线统一和谐构图秘密的形式分析法。使用这两种方法的人都忽视了拉斐尔的这个成就。如果让德·皮尔和古典传统美学家来研究《椅中的圣母》，我想他们是不会忽视他的这个成就的。我不揣冒味地提出，就这一点而论，学院派艺术理论有时要优于后来的和最近的一些艺术理论。每个时期的每个评论家当然都有一些首要的要求，并且愿意为了这些要求而舍弃或降低别的一些要求。如果我没有看错时代的趋向，我敢说我们正在做着危险的事，即在培养或鼓励一种会使我们无法充分认识伟大艺术的一元论艺术评论学说。这种学说不仅同大多数只强调一个方面而忽视其他方面的艺术理论一样，而且还同所有只偏重一个要求的"学说"一样都会给我们的艺术研究带来危害。[1] 我认为这种单打一的研究

---

[1] 参见D·F·托维（Tovey）《音乐的完整性》（*The Integrity of Music*）（牛津，1941年）特别是第11讲。

方法已使整体的概念变得令人十分难以捉摸。

如果我们回顾一下亚里士多德的艺术理论，我们会发现他想当然地认为，完美的艺术作品——即他详加论述的完美的悲剧——需要符合一些评论上的要求。他列举了其中的六个要求，即对"情节〔fable〕、性格〔manners〕、言词〔diction〕、情绪〔sentiments〕、装饰〔decoration〕和音乐〔music〕"的要求，并指出对这些成分下的一些定义确定了他潜心探讨的有机整体的实质。〔1〕形式逻辑学的创始人亚里士多德是极为重视这些定义的。在他看来，它们把握住了体现在物种上的构形本原的实质。因此可以说，完美的悲剧就象完美的橡树，也是一种会生长和发展的东西。在《诗学》里，亚里士多德作过一段简短而重要的论述。这段论述成了艺术史中的一种最有影响的学说：

> 悲剧象人体那样是逐渐发展的，它历经许多变化，在找到了自身特有的自然形式之后才会停止发展。〔2〕

那种得到了充分的发展并且符合这个定义里的所有要求的悲剧就是古典的悲剧。它是体现悲剧的理念或悲剧的圆极和 genre〔门类〕目标的典范。让我们追溯一下这种古典艺术概念逐步向后来的学院派艺术教条变化的过程，这也许是件有趣的事。我相信我们可以从列举的成分上看出这种古典艺术概念的痕迹。西塞罗〔Cicero〕把成分分析应用于修辞学。他列举出演说的五个要素，*inventio,collocatio,elocutio,actio,memoria*〔构思，搭配，发声，动作和记忆〕。〔3〕威特鲁威〔Vitruvius〕给我们指出了优良建筑的五个要素，即秩序〔order〕，安排〔arrangement〕，比例〔proportion〕，对称〔symmetry〕和适合〔fitness〕。这五个要素构成了一个有机整体。他举了完美的人体作为例子来显示这个有机整体。在威特鲁威看来，人体是最浩大和最完美的整体——宇宙——的镜子或反映。〔4〕

我并不想在此讨论威特鲁威的追随者们用毕达哥拉斯〔Pythagoras〕的同量数比〔Commensurate numerical ratios〕

---

〔1〕《诗学》，同前注，VI〔罗念生的《诗学》译本作"情节、性格、言词、思想、形象与歌曲"——译注〕

〔2〕同前注，IV，第16页。

〔3〕西塞罗〔Cicero〕，《论演说术的阶段》〔*De Partitione Oratoria*〕（洛布古典丛书）（伦敦，1960年）；

〔4〕威特鲁威〔Vitruvius〕《论建筑》〔*De Architectura*〕第一卷第二章和第三卷第一章。

理论来探寻"整体"原理的那些传统方法。它们对文艺复兴时期的美学所起的重要影响维特科夫尔教授已作过充分的研究。[1] 我想着重谈谈的是，各个时期的评论家一直清楚地知道有必要达到的不只是一种这样的要求。文艺复兴时期的评论家在《诗学》一书再度流行之前就已认识到这一点，这得要归功于威特鲁威和一些修辞学教师。瓦萨里常常由于他对"模仿自然"的技巧的发展的机械论观念而受到指责，但他在他的《名人传》〔*Lives*〕的第三部分的著名前言里驳斥了这种观念，并再次列出了决定完美的艺术作品的五个范畴，*regola,ordine,misura,disegno,maniera* 即匀称、秩序、大小、设计和手法。瓦萨里不是理论家，他的这些来源于建筑学并经过他修改的范畴是他随意确定下来的。后来的一些学院派评论家把他的这些范畴与西塞罗的修辞学范畴合并后得出了一些比较严谨的类目。继朱尼厄斯〔Junius〕[2] 之后，弗雷阿尔·德·尚布雷〔Freart de Chambray〕[3] 按构思〔invention〕，设计〔design〕，表现〔expression〕，色彩〔colour〕和构图〔composition〕这五个名目对艺术完美性的观念进行了分析。我前面提到过的法国评论家德·皮尔继弗雷阿尔·德·尚布雷之后进行了一些脱离常轨的分析。他甚至分四个方面给每个著名美术家打分数。拉斐尔的表现和设计得了最高分——得了 20 分里的 18 分，但他的色彩只得了 12 分。[4]

我们并不难以看出，这种艺术评论的传统已受到人们的怀疑，但它本身却具有一致性和连贯性。十八世纪在欧洲大陆作教育旅行〔Grand Tour〕、读过亚里士多德和德·皮尔的著作的英国绅士把《椅中的圣母》描述为"一件古典的艺术作品"和"一个和谐的整体"，他清楚他指的是什么。说这幅画是古典的是因为它体现了画家的艺术理念或圆极。达到最高阶段之前的绘画历史是一个缓慢发展的过程，在这个过程中各种内在的潜能逐渐得到体现。如果我们已给绘画下了定义并规定了一些首要的条件的话，那么我们就可以把《椅中的圣母》描述为一个

---

〔1〕维特科夫尔〔R·Wittkower〕，《人文主义时期的建筑原理》〔*Architectural Principles in the Age of Humanism*〕（瓦尔堡研究院丛书）（伦敦，1949 年）。

〔2〕弗朗西斯库斯·朱尼厄斯〔Franciscus Junius〕，《古人的绘画》〔*De Pictura Veterum*〕（阿姆斯特丹，1637 年）。

〔3〕弗雷阿尔·德·尚布雷，《绘画完美的观念》〔*Idée de la perfection de la peinture*〕（勒芒，1662 年）。

〔4〕R·德·皮尔，《绘画原理》〔*Cours de Peinture par principes*〕〔巴黎，1708 年〕

最佳答案。它解决了如何创作具有精确而复杂的形式组织的圣母，基督和圣约翰画像的问题。

难道这种古典的评论方法不无武断之处吗？采用首先从一件著名的艺术作品中得出一个抽象的定义，然后把早于它的一些作品仅仅视为它发展的各个阶段的标志的方法能使我们有所收益吗？我得赶紧承认，古典美学确实受到了这种方法的诱惑并且因此而遭受了不良的后果。我们知道，乔托并不是拉斐尔的一位不完善的先驱者，伦勃朗也不是颓废艺术的先例。我们还知道，那种认为某些可列举的要求可以给艺术作品下定义的观念已导致了所谓的"学院派机械"绘画的产生。学院派艺术理论高估了规则和定义的价值，而低估了艺术创造力的价值。我们不能从任务的性质和媒介的特点事先推断出艺术创造的各种潜能。每一项有创造性的发现都会打乱先前所作的推测预计。给象棋的棋盘加上或减去两个方格，象棋就会变成另一种游戏；给绘画增加明亮度，即使是拉斐尔本人也得要去设法找出另一种全新的和谐关系。

然而，在我看来，这种古典的方法尽管有种种缺点，但并非没有可取之处。这些列举的要求听起来似乎象是一些技术规定，从这一事实我们可以得知，古典的方法也在某种程度上对艺术问题作功能方面的解释。这种解释没有亚里士多德的玄学理论支持也能站得住脚。如何用某种材料来设计某种工具，实际上是有某种完美的或古典的或必然的答案的。当所有多余的东西都已消失，实质性的东西便会在清晰、节省的形式上得到体现。

在这个比较里，我感兴趣的不是美的功能方面，而是某些问题的答案所要求的最佳秩序的各种成分这一点。现在，当我们讲到解决艺术问题时，我们必须注意防止出现认为艺术是纵横填字字谜游戏的一种更高级的形式这样的模糊观念。为什么不能把这两者等同起来，理由很简单，纵横填字字谜游戏的爱好者知道，这种字谜是有答案的，只要他用心去找就一定能找到，而艺术中并不一定有这样可以得到保证的答案。但艺术家们会有席勒说到过的一种感觉，即他们探寻的答案在柏拉图的天国的某处已经形成——这个答案一旦被他们找到，它就是必然的和正确的。这种直觉也许是有理性前提的。只要你着手把一些秩序结合起来，你就会发觉，可能的答案的数量随着秩序的丰富程度的增加而减少，即使是某种需要耐心的游戏也有这样的情况。最后得出的秩序不仅是正确的，而且是一个更确切意义上的"整体"。越复杂的秩序对混乱也就越敏感。在一段散

文里，某个词被换上了另一个同义词，这几乎是不会被人察觉的；而在一首诗词里，如果这样做了，韵律、节奏等一切都可能会被破坏掉。

我觉得我们应该对复杂秩序的创造方式有更多的了解。我们往往会很容易就认为，可以用理性的方法加以分析的东西也可以由有理性的头脑设计出来。实际上，在碰到复杂结构时，理性就是个"蹩脚的组织者"〔1〕。它的格言是："一次处理一事"。醒意识是单向性的，它难以把握两个同时存在而相互限制的秩序，并会很快就对更复杂的结构茫然无策。波拉尼〔Polanyi〕教授最近已注意到，光靠推测预计是不可能创造出"多中心秩序"的。〔2〕只有通过相互间调整的过程，这种秩序才有可能逐步逐步地被设计出来。

当我们看着昂里翁先生的电动剃须刀广告画，我们会赞赏他找到的解决他的具体问题的简单而巧妙的答案。我们看到修面镜子的观念是怎样把形式与信息紧紧地结合在一起的。我拿不准有推测预计能力的头脑是否能设想得出这样的答案。我们可以说这样的答案是一种灵感。弗洛伊德的一本论述机智妙语的书已经对这种灵感进行了分析。他向我们阐明了机智妙语是怎样利用人脑的无意识意向来凝结形象、转换词义和将理念变成视觉形式。从"本我"〔id〕的这种混乱活动之中，"自我"〔ego〕选出了适合它的目的的东西。昂里翁先生的电动剃须刀广告画给我们提供了一个直观实例。他在这幅广告画里利用了非理性的缺点来为他的目的服务。他把电动剃须刀里的转轮刀片的旋转动态的概念变成了视觉成分，并以很不合逻辑但很有效果的方式把这种旋转动态应用于画面上的那个看着凸面镜子里自己的镜像的男人的形象上。〔3〕

---

〔1〕A·埃伦茨威格〔A·Ehrenzweig〕在《艺术的视觉和听觉的心理分析》〔*The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*〕（伦敦，1953年）中提出了这一点，比如，当他在讨论镜子转位等复杂的音乐手段时（第109页）。我的答案与他的稍有不同，但这并不妨碍我对他描述这个问题的感激。

〔2〕M·波拉尼，《自由的逻辑》〔*The Logic of Freedom*〕〔伦敦，1951年〕。

〔3〕关于这些观念在"图画机智"〔graphicwit〕上的运用，参见E·克里斯《艺术中的心理分析探索》〔纽约，1952年〕，特别是第6，第7章（与E.H.贡布里希合写）和第8章，作者在讨论莱奥纳尔多成就的第10章（与A·卡普兰〔Kaplan〕合写）和第14章中，进一步论述了本文的中心论题。第10章特别讨论了"解决问题"，第14章则强调了"前意识心理过程"。另可参见我的"漫画家的武器库"〔The Cartoonist's Armoury〕，《木马沉思录》（伦敦，1963年）第127–142页。

这幅巧妙的广告画能给人以启发，但又让人觉得它难以把握。你会感到，这种属于较高层次的契合秩序有着自身的系统，你可以不断地对它作探索。这件艺术作品的各个秩序之间有如此之多的联系和意义层次，以致于我们会觉得它似乎是自身封闭的。秩序创造出了秩序。一旦计划好了一项对应关系，整个一组新的关系就可以被发现。

只有非常大胆的人才敢于对这类秩序里有秩序的系统的创造进行分析。我们往往总是会觉得，在丰富程度上，这类系统完全可以与人类所知的最复杂的相互作用，即活生生的有机体相抗衡。但是，如果我们回想一下前面讲到的拉斐尔的理念的生长发展过程，我们也许还能作出一些暂时的推论。你们一定记得那个过程，它不是一个计划的过程，而是一个逐步调整的过程。拉斐尔从来不把图式化的构图素描或写生素描作为绘画的起点：他从这两者之间的某处出发，同时向那两个被我选来作为例子的相互限制的秩序——紧聚的群像和逼真的形象——摸索。你们一定还记得，这两个被我称之为相互限制的秩序是怎么才变得彼此不一冲突以及怎么才被发现有互补作用的：形式的对称性赋予复杂的群像以适宜感，这种适宜感反过来又加强了我们的平衡感。最重要的一点你们一定会记得，那就是拉斐尔对他的前辈们的种种发现表现出了极大的兴趣。他从莱奥纳尔多、米开朗琪罗甚至詹弗朗切斯科·鲁斯蒂奇的作品中找到的种种答案对他来说只是一些踏脚石，一些让他去作进一步调整和发展的秩序。有人常常指责我们艺术史研究者只注意寻找"种种影响"，而不注意探究伟大艺术家的必不可少的创造力。但这种批评却忽略了一个事实，即这样复杂的秩序决不可能是由一个人，甚至一个天才，创造出来的。有经验的人都知道，伟大的艺术需要伟大的传统。只有头脑（或"前意识"）里贮藏了有秩序的成分并掌握了那些概括在我们所谓的"风格"里的秩序原理的艺术家才能介入这个探索的过程。在有些时期里，这个过程几乎不是人为的，调整和平衡是传统带来的结果，而传统本身又经常不断地对过去的成就进行筛选和修正。在意大利文艺复兴时期里，艺术家逐渐意识到了进步的可能性、艺术与科学的亲缘关系以及等待着超越了前辈的艺术大师去获取的荣耀。[1] 拉斐尔是注定要从他的缺乏沉思的第一个

---

[1] 参见"文艺复兴时期艺术进步的概念及其影响"（The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences），《规范与形式》（*Norm and Form*），第1页。

阶段，即他在翁布里亚的那个阶段，向他的第二个阶段过渡。他的创作愿望在不断增强，他甚至不惜冒险，大胆地加快步子向他的第三个阶段迈进。这期间，他的每一件新的作品在技巧上都有新的发展。《椅中的圣母》就是一件属于发展的最后阶段的作品。我们把这个最后阶段称之为"手法主义"阶段。"手法主义"这一术语具有双重意义，即在复杂的形式上标新立异和对先前成就的依赖。这两者给我们的提示是，每个希望作出贡献的人都会受到种种限制，如果他不想使秩序变成混乱的话。

正因为有这些限制，才会有亚里士多德及其追随者们所注意到的延续性和生长感。圆形画是有历史的，它的发展极点的标志是《椅中的圣母》，尽管圆形画不是一个会生长和成熟的有机体，而是一种人造的传统艺术形式。历史总是事后的见解，这一点是不言而喻的。从我们的有利角度去观察，我们能够看出一些人寻找作为连贯历史的某个特定答案的各个步骤。但这并不象某些艺术史学家认为的那样就意味着有一种内在的必然性，即一种圆极在驱使着圆形画或者说整个绘画艺术向着一个预先规定的目标接近。[1] 历史的延续性中不但不排除反而包容人类的自由。没有得到"体现"、未被说明的潜能和没有找到答案、未被阐发的艺术问题总是存在的。对于这样的潜能和问题我们史学家是一无所知的，尽管艺术传统或我们所说的艺术情境[2] 给天才提供了记录他独有的心灵活动特征的材料。

如果我已在这次讲座里为学院派艺术理论作了辩护的话，那么我并不愿意让人觉得我的意思是说，我们可以忽视近来很受人关注的无意识活动的力量。如果艺术不象机智妙语那样是直接从种种无意识的混乱求索中冒出来的，如果艺术需要通过前意识的习惯和醒意识的技巧来控制这种种的冲动，那么艺术仍然得从最深层之处摄取某种东西。古时候的一些作者认为，这种难以捉摸、非理性的东西是上帝的恩赐，艺术家不可能通过努力学习而如愿地获得它，但可以通过努力学习而轻松地模仿它。他们把它称做"je ne sais quoi"〔我说不出来的什么〕，但这种未知量

〔1〕参见，K·R·波普尔，《历史决定论的贫困》，（见前注）和I·贝林〔Berlin〕，《历史的必然性》〔*Historical Inevitability*〕（伦敦，1954年）。

〔2〕见本书中的"精神分析和艺术史"。

对艺术来说却是极为重要的[1]。人们总是会觉得拉斐尔有着很丰富的恩赐。就算他把学来的东西加以吸收后变成了他的"第二天性"，就算他用的是一些已成形的略图，但他为了寻找完美的形式而对这些略图进行调整和修改的倾向性则一定是由他心灵深处的什么因素所决定的。这种倾向性是拉斐尔这位神童在八岁丧失慈爱的母亲、十一岁丧失身为画家的父亲之后获得的。他就是带着这种倾向性去探索成分多重结合、人物彼此联系和形式相互协调的种种新模式。他认为这些模式是有弹性的，并很想把它们自然地安排进更大的组合结构中去。

只有注意梦幻世界的艺术家才会利用有圈围意义的简单圆形象征符号，并会把这种象征符号与体现有机统一的母子群像协调地结合起来。无论是有意识地还是无意识地，许多敏锐的评论家都曾受到过《椅中的圣母》一画里的母亲那有保护性的抱孩子的姿势的感染。菲谢尔〔Fischel〕曾说过，在这位母亲的怀抱里的带有睡意的孩子"似乎就象一颗珍珠藏在了贝壳之中"。他还说过："在圆形画框内的一切都给人以一种合抱感。"[2] 我们要从多少方面去把这些意义层次联系起来，这也许可以说是个鉴赏能力的问题。如果你抽取了其中的一个意义层次的丝头，那么你就有可能会把这个有秩序的神奇的"蛛丝网"给拉破。艺术作品与梦幻想象之间的区别就在于前者有这种"网"的秩序性。在众多的传统宗教象征符号之中，那些有虔敬意义的象征符号能更容易地自由流传。十七世纪印的一幅复制《椅中的圣母》的圆形雕版画的下方还印有两行从《雅歌》〔Song of Songs〕里引来的优美诗文："Ecce tu pulcher es,dilecte mi,et decorus,lectulus noster floridus est"——"我的良人哪，你甚美丽可爱，我们以青草为床榻。"

在结束这次讲座之前，让我用这两行诗文来提醒大家注意，没有任何哪件艺术作品——尽管我们现在也许并不怎么犹豫就会把它描述为是一个"和谐的整体"——可以说是绝对完美

---

〔1〕参见瓦萨里在第三部分序言里的阐述："…nella regola una licenza,che,non essendo di regola,fusse ordinata nella regola, et potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine"〔假如规则中有一条与规则不相符的例外，就必须设法使它和规则相符，这样它就可能不会引起混乱，不致于搅混秩序〕。关于这一观念的更一步的历史，参见G·鲍梅克尔〔G·Baumecker〕，《温克尔曼德累斯顿时期著述中反映的思想》〔*Winckelman in seinen Dresdner Schriften*〕，（柏林，1933年）第19页起。

〔2〕O·菲谢尔，《拉斐尔》〔*Raphael*〕，（伦敦，1948年）第132页。另参见那段大胆但却是优美的论述奥尔托拉尼〔Ortolani〕圣母的文字。见前注，第52-53页。

的。从个人到大众；从特殊到普遍等一系列方面的影响作用都会给艺术作品添加上某些意义。但艺术作品的亲密的心理意义并不比起着象征符号功能的艺术作品的宗教意义更为“实质”些。讲到这些问题，我想我最好还是引述在彼蒂宫陪同过我的一位导游的话来作为最后的结束语。这位导游曾说过，在《椅中的圣母》里，或通过《椅中的圣母》，他看到了“La divinità della maternità”〔母性的神力〕。

〔徐一维译〕

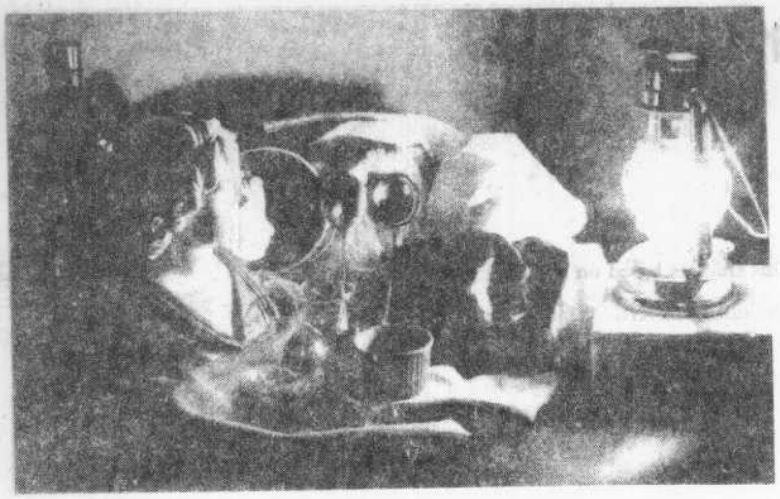
阿佩莱斯的遗产[1]

THE HERITAGE OF APELLES. This study is based on a lecture given as the Pilkington Lecture at the Whitworth Gallery of Art, Manchester, in May 1972, under the title "The Lustre of Apelles"

无论是在日常生活中，还是在艺术领域中，光影的分布都能帮助我们把握物体的形状。我们可以根据物体是否承受了反光来辨别它们的表面质地。有一本关于线条素描的老式教科书通过两顶帽子（见旁图）的比较对此作了解释。先以那顶表面粗糙、光泽暗淡的帽子为例，其表面显示了光线照射它的方向，因此影线的密度大小具有造型作用，即显示物体形状的作用。这顶帽子的画法和我们主观的观察角度无关，而只是依其本身位置和光源之间的相互关系而定。即使没有人在观看这顶帽子，受光的那一面仍然呈白色，而背光的那一面却完全呈黑色。再让我们来看一下那顶闪烁发光的丝帽，其光泽起着一种完全不同的作用。画家在显示高光时用的是突然由黑色向白色过渡的手法，这些高光是光源的反映，它们由被丝线和弯曲的纹路扭曲了的镜象所组成。就象所有的镜像一样，我们看高光的位置不仅与光线的入射角有关，而且与我们的观察角度有关。严格地说，处在同一地方的高光甚至不可能为我们的两只眼睛同时看见。作为镜像，它们似乎位于反光表面的后面，这就经常使它们的光泽带有一种异样的飘忽感。

图 103 和图 104 显示的是一个由安德列亚·德拉·罗比亚〔Andrea della Robbia〕所作的半身像的带釉陶瓷复制品，一盏防风灯照射在半身像周围的各种不同质地的物体和材料上。半身像矗立在一面镜子前。桌子上铺着的彩色台布表明了其吸光表面上的光线和阴影的层次变化如何使台布皱

〔1〕本文根据1972年5月在曼彻斯特惠特沃思美术馆作的题为"阿佩莱斯的光辉"〔The Lustre of Apelles〕的讲演改写而成。



103 照光和反光，一盏油灯的光落在质地不同的物体上

104 同 103，从不同的角度摄，以表现弯曲对反光变化的影响。均由瓦尔堡研究院的 S.G.帕克一罗斯摄

褶的形状显露无遗。半身像后面有一只黑瓶子，上面看不到阴影，防风灯附近的黑色丝料的背光面上也看不到阴影。我们只看到闪闪发光的防风灯镜像。同样，半身像前的透明玻璃壶和塑料球体也不带丝毫阴影。要不是光的映照作用，这些物体本来是看不见的。高光部分的位置和形状还为我们提供了关于反光表面的形状的线索。当我们从一定的距离观察一面曲镜〔curved mirror〕时（如图中的调羹），会发现它吸收光线并反映出比原物体积小的镜像（图中半身像的镜像就是一例），而弯曲的表面反映物像的范围要比平面广。正因为弯曲度越大的镜面吸收的光越多，其亮度也就越大（例如图中陶土杯的边缘）。高光的强弱起着反映物体表面质地和形状的重要作用，因为即使是相对暗淡的表面在强烈光线

的集中照射下，也能起反射作用。因此，物体的隆起部分和边角部分往往是光线最强烈的部分。也正因为如此，贵妇人们才要在鼻尖搽粉以抵消一部分光线。这种光的反射作用可能不受运动的影响，因为尽管我们和物体的相对位置、或是光源和物体的相对位置有所改变，在弯曲度很大的表面上被缩小了的镜像也几乎不会改变。这种现象在任何时候，任何环境下都可以得到证实，图 103 和图 104 就是为说明这一现象而从不同的角度拍摄的。一块平面镜子只有在我们和它自己都静止时才能固定地反映出某一物体。假如我们变换位置的话，镜像也会随着移动。但是在表面弯曲的镜子上，镜像的移动速度会减慢。在上述两图中，当拍摄时照相机的位置改变了之后，那个镜子里的半身像位置的变换较大，而半身像在那个调羹上的镜像则变动较小。鼻子尖上的高光却几乎没有变化。

然而，虽然处于静止状态的物体能显示镜像位置的稳定程度，只有动态中的物体才能充分表现出我们所说的那种"闪烁发光"的效果。珠宝商为了使钻石光彩夺目，就在其表面磨出许多不同角度的小方块，使它对光的吸收和反射也随着钻石的曲折而不同。圆形的珍珠却是另一番情形：它反射出的光能够持久稳定。

上述不同的现象，歌德称之为"光的活动和苦难"〔die Taten und Leiden des Lichts〕。[1] 这种现象比比皆是，可艺术史家们却对它们在绘画艺术中的作用视而不见。诚然，大量的文献都涉及了空间的透视和表现手法，可是对光的具体作用，却很少有人问津。[2]

以上初略的分析当然远远未能把问题说透。但是，光的各种复杂的活动现象应该引起艺术史家们的足够重视，这不仅因为凡是想真实反映事物本来面貌的艺术家，不管其风格如何，都面临着怎样发挥光的作用这一课题。而且因为，注意了光的作用，还有助于我们了解不同风格之间的相互联系和它们的演

---

〔1〕歌德，《色彩学》〔*FarbenLehre*〕，序言，教学部分。

〔2〕沃尔夫冈·舍内〔Wolfgang Schoene〕，《关于绘画中的光》〔*Über das Licht in der Malerei*〕（柏林，1954 年），T.B 赫斯〔Hess〕和 J.阿什伯里〔Ashbury〕《光：从原子到激光》〔*Light: From Atom to Lasen*〕（纽约，1969 年），P.贝尔丹〔Bertin〕等人，《影与光》〔*Ombre et Lumière*〕（巴黎，1961 年）；M 巴拉施〔Barasch〕"十六世纪意大利艺术理论中的光和色"，载《文艺复兴》〔Rinasciménto〕卷二，（佛罗伦萨 1960 年）。关于进一步的参考书目，见我的《艺术与错觉》第一章注释。

变过程。在这些不同风格中，艺术模式经不同艺术家的手而演变，而且都或多或少地偏离了现实。我曾在《艺术与错觉》一书中指出，如果每一个艺术家都丝毫不师承前人，都能摸索出一套前无古人、后无来者的再现周围世界的方法，我们就无法研究艺术的发展史。要塑造一个为公众所接受的艺术形象，艺术家们必须学习和发展前人的创作手法，正是因为如此，才有了所谓的艺术史。革新和变化通常是缓慢进行的，所以我们在研究任何一种风格传统时都能寻根溯源。本文的目的就是要追溯一种特别引人注目的艺术传统的源头。这一艺术传统已经失传，它的创始人就是古代最著名的画家、为亚历山大大帝所垂青的阿佩莱斯。这位伟大画家的所有作品都早已散失，可是他的名字却留芳百世。我想说明的是，一旦我们对光线处理中存在的问题、对从古代流传下来的艺术传统有个全面的了解，我们就能进一步理解普林尼〔Pliny〕讲述的关于阿佩莱斯的许多故事。所谓全面了解，指不仅要了解这些古老艺术在欧洲流传的情况（在欧洲它们一直流传到文艺复兴时代），而且要了解它们在印度、中国和日本的发展情况。

我的论据部分来自风格学，部分来自有关文献。就史学家而言，文献依据有其特殊价值，即它们通常简明扼要，能使我们把注意力集中在一些极端不同的传统手法上。有一本从古典文化时代后期流传下来的原典〔text〕还未能得到应有的重视，虽然它曾在十七世纪荷兰古物收藏家弗朗西斯科斯·朱尼厄斯〔Franciscus Junius〕编纂的《古代文明国民的绘画》〔*The Painting of the Ancients*〕[1]一书中被引用过。朱尼厄斯是从公元五世纪菲洛波诺斯〔Philoponos〕〔约翰尼斯·格拉马提库斯（Johannes Grammaticus）〕评论亚里士多德的《气象学》的文章中摘引此文的：

如果你在同一画面上施黑白两色，然后隔一定的距离观看，你会发现白色的那一块总显得离你近一些，而黑色的那一块总显得远一些。因此，当画家想画诸如水井、水池、水沟或山洞之类的凹陷物体时，总是使用黑色或棕色。但是，如果他们想使某些部位显得突出时（例如姑娘的胸脯、向外伸出的手或者马腿），他们会在这些部位的四周着黑色，这样边上的部

〔1〕伦敦，1638年。

位就会有退远的感觉，而中间的部位则有贴近的感觉。[1]

其实，在此之前就有人提到了这条法则。一个叫作朗吉努斯〔Longinus〕的人于公元一世纪或二世纪写了一篇颇有影响的论文《论崇高》〔*The Sublime*〕，其中论述了相同的法则。他在将一些鲜明的修辞手法的效果与绘画中光的效果相比较时，说了下面一段话：

虽然表现阴影和表现光线的色彩处于同一平面，但后者却首先跳入我们眼帘。亮部不仅醒目，而且显得特别突前。[2]

上述论断使我们联想到十九世纪关于贴近色和退远色的辩论，其中有些观点并不以经验为依据。[3]

前面两段论述都把白色描绘成贴近色，这对我们理解西塞罗[Cicero]的一句话有帮助。西塞罗说，当画家和普通人同样面对阴影和凸形物体时，前者所领悟的东西要多得多。[4] 这里，阴影和黑暗被看作醒目的凸形物体的对立面。象菲洛波诺斯一样，西塞罗想当然地认为：无论是在自然界还是在画面中，深邃部分必然呈黑色，而突前部分必然呈白色。

诚然，深邃部分呈阴暗色的频率要比突前部分高。但是，这并不意味着深邃部分永远呈阴暗色。光线完全有可能直接射入幽深处。指出这一点，并不是为了炫耀学问，而是为了强调如下论点：在我们的视觉反应中，对可能性的估价有其不可忽视的作用。

我们前面已经谈到，隆起的条纹和丝帽上的高光部分是由反光造成的。反光显示出了光泽凸面上的镜像。我们还讨论了

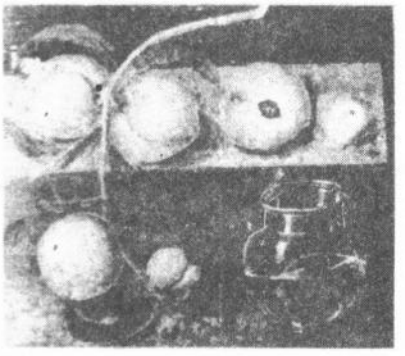
---

〔1〕原文见《亚里士多德著作评注》〔*Commentaria in Aristotelem Graeca*〕〔柏林，1900年〕XIV，i，第73页。（亚里士多德，第342页，b14）：καὶ γὰρ εἰ ἐν τῷ αὐτῷ ἐπιπέδῳ λευκὸν θείης καὶ μέλαν καὶ πόρρωθεν αὐτὰ θεωρήσειας，ἐγγύτερον εἶναι δόξει τὸ λευκόν，τὸ δὲ μέλαν πορρώτερον. τοῦτο καὶ οἱ γραφεῖς εἰδότες，ὅταν κοῖλον εἶναί τι δοκεῖν ἐθέλωσιν，οἷον πηγὴν ἢ δεξαμενὴν ἢ βόθυνον ἢ ἄντρον ἤ τι τοιοῦτον，μέλανι καταχρίουσι τοῦτο ἢ κυανῷ，καὶ τοὔμπαλιν ὅσα προπετῆ φαίνεσθαι βούλονται，οἱονεὶ μαζοὺς κόρης ἢ χεῖρα τεινομένην ἢ πόδας ἵππου，τὰ ἔκατ ἐρωθεν τοῦ μορίου τούτου μελαίνουσιν，ἵνα τούτων κοίλων εἶναι δοκούντων τὸ μεταξὺ αὐτῶν γραφὲν [ἐξέχειν νομιζηται.

〔2〕《洛布古典丛书》XVⅡ，2，第186页。

〔3〕詹姆斯·B·约翰逊〔James B.Johnson〕，"维奥勒·勒·迪克的着色玻璃理论"〔The Stained Glass Theory of Viollet Le Duc〕，载《艺术通报》〔*Art Bulletin*〕，1963年6月。

〔4〕《学园》〔*Academica*〕Ⅱ，20和86。



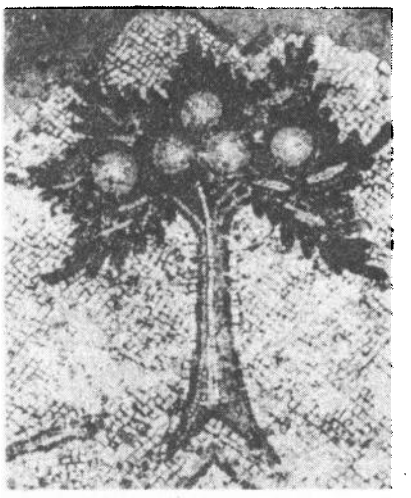
106 出自庞贝城的静物画。公元一世纪，那不勒斯国家博物馆

107 出自庞贝城的静物画。公元一世纪，那不勒斯国家博物馆

为什么这种形状最能反映和保持本来已有些暗淡和模糊的镜像。然而，表面呈凹状的镜子同样能吸收光线，凹状物体也同样能反射光线，这一点是不容置疑的。图 103 和图 104 上的两只调羹证明，在凹面上时镜像会呈拱状，可是我们在日常生活中很少注意到这一效果，许多人可能从来就没注意过。

我们的感觉系统对色彩和光线的各种可能性的暗示总是作出反应，尽管我们没有意识到它们的原因和重要性，而这正是本文要说明的问题。古代艺术家的实践证明，菲洛波诺斯的"经验法则"〔rule of thumb〕是行之有效的。很自然，在古代的镶嵌画里，洞穴或凹状物体都用黑色来表示。有一幅从近古以色列西萨里亚城〔Caesarea〕留传下来的镶嵌画〔图 105〕，其中果树的画法完全证明了这样一条法则：处于黑色中间的白色部位具有突前感。树干上的白色线条和果子上的白色斑点产生了立体效果。然而，我们只需再稍加仔细地观察一下便可看出，菲洛波诺斯的法则未免过于简单化。在现实世界中，光线通常自上而下地照射，因此太阳光或天上的光一般最能在固体上部的曲线表面得到反射。如果我们将那副西萨里亚镶嵌画上图式化的果子和庞贝〔Pompeii〕遗物中的一副杰出的静物画〔图 106〕相比较，我们就会发现，古代画家很清楚光线上强下弱这一常理。另一幅静物画〔图 107〕表明，古代画家对光线的照明和反射之间的区别了如指掌。这种区别正是我的出发点。普林尼曾在一篇文章中用 lumen 一词表示光，用 splendor 一词表示闪光或光泽。〔1〕在那篇文章中他清楚地论述了两者的区别。即使他没有明确的论述，古希腊时期以及

105 果树。西萨里亚的镶嵌画。以色列，公元六世纪末



〔1〕普林尼《博物史》〔*Naturalis Historia*〕，XXXV，29K。特克斯一布莱克〔Tex—Blake〕和 E.塞勒斯〔E.Sellers〕，《老普林尼论艺术史章节》〔*The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*〕（伦敦，1896），第 96 页。

稍后一些时期的无数绘画和镶嵌画也足以证明这些艺术家敏锐的观察力。

彩版II是一幅表现街头演唱者的庞贝镶嵌画。这幅署名为"萨摩斯岛人狄俄斯科里德斯"〔Dioscorides of Samos〕的画表明古代大师们在光线和光泽的处理方面已有相当的造诣。我们可以看到人物在地上和墙上的投影,因为光线是从右面射入的。我们还看到人物的四肢和服装呈立体感的轮廓;那位响板演奏者的手和臂表现了被照明的部位和阴暗部位之间的明显区别。该画作者还证明,他同样懂得用光泽来表示表面质地:手鼓上的曲线部分以及手鼓演员穿的那件粉红衣服就是一个明显的例子。演员左手握着的响板呈凹形,这一凹形被左侧的光明显地标示着。画面左侧有一个侏儒,他衣服上的光泽和响板上的光不同,这表明画家对光和反光具有全面的、明察秋毫的观察力。

这种观察力具体表现在处理可见世界的惯常手法和程式中。这些惯用手段和程式从远古传至拜占庭时期,又从拜占庭时期传入中世纪西方艺术传统,这一艺术史实是众所周知的。虽说艺术家们早就不再拘泥于某种母题,更不消说拘泥于某种形体,可是他们仍然一直用光和反光来造型。图108是一幅从南意大利古城赫库兰尼姆〔Herculaneum〕流传下来的壁画,图中忒修斯〔Theseus〕的颧骨部位最亮。这种手法经过了一千多年的发展而犹然未衰,比如,十二世纪东欧的壁画中图式化的、表情庄严的人物的头部总是光线最亮〔图109〕。然而,这里的高光究竟是仅仅表示反光,还是一种造型手段?对这个问题,那位画忒修斯的画家本人也可能无法回答,因为他已不再将大自然作为准则。对现代艺术史家们来说,忽视这一简单的区别恐怕就难以原谅了。然而在艺术史领域中,只有沃尔夫冈·舍内〔Wolfgang Schoene〕在他所著的《论绘画艺术中的光》〔*Über das Licht in der Malerei*〕一书中论及了光的处理,可是作者对上述区别却只字未提。也许,这种疏忽是由于十九世纪和二十世纪两股背道而驰的艺术潮流所致,这种潮流的对抗象往常一样,使艺术家们在观察时带有偏见。我这里指的是印象主义和表现主义两大潮流。印象主义革新运动对弗朗茨·维克霍夫〔Franz Wickhoff〕产生了著名的影响,使他于1895年首次出版了具有开创性的《维也纳创世纪》〔*Vienna Genesis*〕,是他首次引入了"错觉艺术"〔illusionism〕一词,用来表示无拘无束的运笔以及罗马装饰画中的闪烁摇曳的特点。他证明,错觉手法一直流传到以前被认为颓废时期的那个年代。他对绘画艺术的一个方面,即如何将错觉艺术手法运用

108 忒修斯头像,赫库兰尼姆一幅壁画的细部,公元一世纪,那不勒斯,国家博物馆

109 加百利头像,普斯科夫的壁画细部,1156年之前

于造型和高光的研究不太感兴趣。他很正确地把这看成学院派传统的一部分，而他留给艺术史的遗产之一，就是对学院派艺术不予过问。[1] 表现主义学派当然就更不会关心学院派艺术了。他们回避对现实"照相式"的翻版，这在当时毕竟值得肯定。如果我们硬要把伟大的中世纪艺术作品与自然界的客观效果作一番比较，未免过于庸俗。对艺术领域里的最高权威们来说，真正重要的是作品中色彩和线条的表现价值，这一点过去如此，现在仍然如此。即使在考察传统的连续性时，专家们仍然着眼于色彩和线条的特质。

恩斯特·基青格〔Ernst Kitzinger〕教授写过一篇关于希腊化绘画艺术遗产的重要文章，其中谈到了和错觉艺术有关的问题：

> 拜占庭绘画作品中的错觉主义不仅仅是一个方便的术语，更不仅仅是一种机械重复的技巧，而是一个积极的艺术因素。它和新的精神价值有不解之缘。……分布各处的高光最后形成一个总体感，使绘画和镶嵌画表面的图形妙不可言。这种微妙的效果远非任何古典时代作品所能比拟。[2]

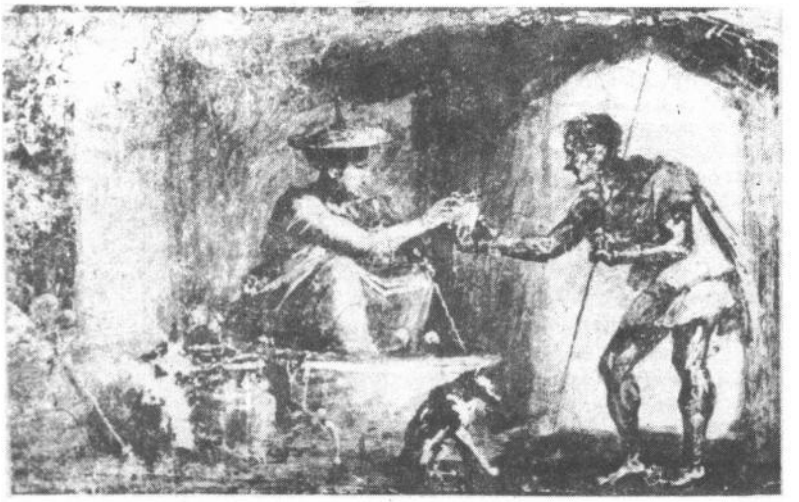
毋庸置疑，拜占庭绘画艺术和中世纪绘画艺术都注重这一亮度特性。沃尔夫冈·舍恩也曾强调过这一点。当时人们几乎总是把美和光辉连在一起，和宝石的璀璨、金子的闪光连在一起——但谁又能确定这种倾向是出于原始的鉴赏力、还是因为光辉代表着神光四射的精神价值呢?叙热院长曾用巨款购买珠宝,其理由就是珠宝之光象征着神的光辉。[3] 不过，我觉得我们没有必要搞清这种倾向究竟是有意识所为，还是无意识所致。艺术发展和生物进化一样，都有适者生存的情况。某些艺术手法和程式之所以流传至今，是因为它们创造的效果良好，另一些则被淘汰，因为它们已不适用。从这一观点看，基青格教授所谓的机械重复的技巧和积极的艺术因素之间的界线恐怕就难以划分了。每位画家都要向前人

---

〔1〕F.维克霍夫〔F Wickhoff〕，《维也纳创世纪》〔*Die Wiener Genesis*〕（维也纳，1895年），E.斯特朗〔Strong〕的译本为 *Roman Art*（伦敦，1900年）。

〔2〕E.基青格〔Kitzinger〕，"拜占庭艺术中的希腊遗产"，载《邓巴顿橡园论文集》〔*Dunbarton Oaks Papers*〕1963年，95—117页。

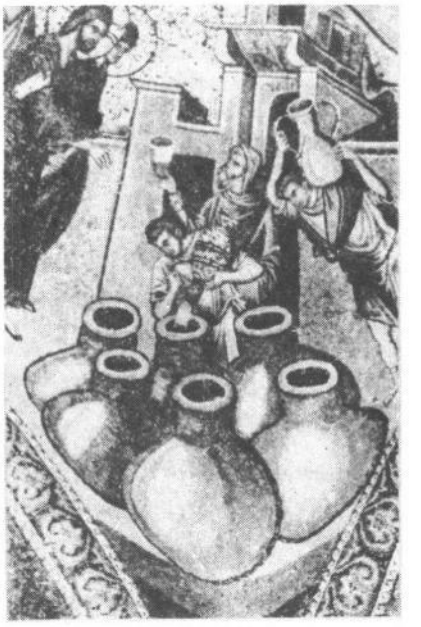
〔3〕E.潘诺夫斯基，《修道院院长叙热论圣德尼修道院教堂》〔*Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis*〕〔普林斯顿，1946〕。



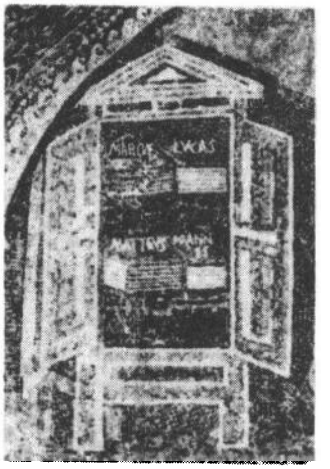
112 旅行者和魔术师（?），迪奥斯库里宅院的壁画，公元一世纪，那不勒斯，国家博物馆

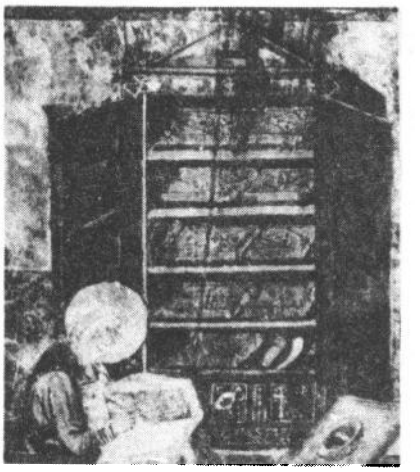
110 卡纳的婚礼，细部，镶嵌画，约1320年。伊斯坦布尔，卡里清真寺的外前廊

111 十二门徒。圣像，约1300年，莫斯科，造型艺术博物馆



学习，因而每幅画都包含着传统的成份。这一事实在中世纪艺术中非常明显，几乎不需要加以论证。在一些拜占庭艺术作品的上下文中，古代处理光泽的方法仍然适用，于是这种处理法被一成不变地保留下来——请看图110，这是一幅出自卡里清真寺〔Kariye Djami〕的杰出的镶嵌画，画名叫作《卡纳的婚礼》〔*Marriage of Cana*〕，其中水壶的造型法就沿袭于古代。再看图111中的例子：如基青格教授所说，画面的高光似乎确实被加强和增多了，可这究竟是否和显示精神价值有关，却仍然值得怀疑。古代有些比较粗糙的绘画和镶嵌画使用走捷径的方法，从而导致了菲洛波诺斯法则的产生。正是在这些画中，我们发现光和光泽的效果过于夸张和粗糙〔图112〕。这些画中的一部分确实过多地着上了暖色，因而显得过分鲜艳，而那时光和精神价值之间显然还没有任何联系。不过我们仍然可以肯定，随着程式由白色变为金色、由比较注重色彩的层次变得比较注重光辉的总体感，中世纪艺术中处理光的手段就有了一种新的含义。受加冕的"圣母与圣子"〔*Madonna and Child*〕大约画于公元1200年的君士坦丁堡（彩版IV），画面的某些部位仍然反映出被照明的物体与本身有光泽的物体之间的区别，而另一些部位则反映出这种光的含义的转变。服装的处理方法仍然保留着传统意识，即光的射线自上而下、越往上的部分越亮，这一点在圣母的膝盖部分和袖口部分很明显。不仅金色部位再现了光泽和光辉，而且圣婴基督的头发和鼻子上也闪着光辉。然而，最能说明这一程式的要数宝座的造型。自上而下的光线





清楚地照亮了宝座的上部，同时也照明了左面的窗户似的凹陷处。但是同样清楚的是，艺术家不知道或不再注意如何统一自上而下的光，因为宝座下部的光不是合乎情理地由强渐弱，而是与上部一般明亮，形成对称。左面的光线上强下弱，和圣母的造型一致。可是右面却上下强度相同。

我相信，我们在解释视觉程式或图式的感情意义之前，需要对上述惯例和规则进行系统的、细致入微的分析，还需有一种相应的视觉图式词源词典。虽然本文的目的不在于提供这样一本词典，但是我想在这里提供一些样品，以证实我的看法。

彩版 IV 中圣母宝座上的那块嵌板的基本母题十分值得研究。这里，光和阴影被用来表现建筑特征的连接，而这种方法很可能是从古代布景画师那儿学来的。这些古代画家能用一种叫作投影画〔skiagraphia〕的图画创造出虚幻的建筑背景。〔1〕

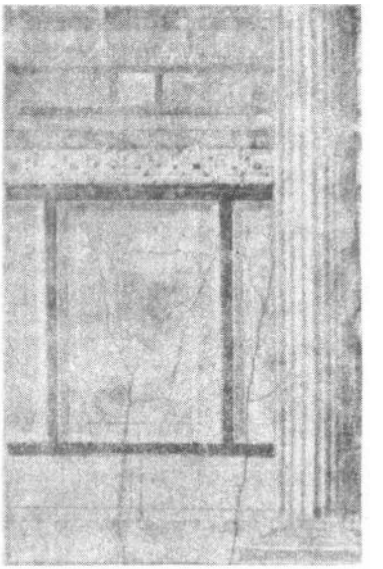
为了取得错觉的效果，画家采用的是侧面照明法，或称"掠射光"〔grazing light〕，这在圣母宝座的画法中已得到了体现。侧面照明法可以追溯到庞贝装饰画的程式。画家们使用的手法简单而有效，其中最突出的一种，只用三种色调就能使嵌板呈凹陷感或凸出感〔图 113〕。图 113 中长方形框架的左边线和上边线被涂上了黑色，而另两条边的色调则比较浅，于是

114 出自庞贝韦蒂宅第的可以乱真的嵌板。公元一世纪

115 橱子：圣劳伦斯镶嵌画细部，公元五世纪，腊文纳，加拉·普拉西狄亚陵墓

116 橱子，阿米亚提努斯抄本中的以斯拉细密画，局部，八世纪初，佛罗伦萨，劳伦斯图书馆

113 出自维苏威山脚博斯科雷阿莱的罗马壁画，公元一世纪，纽约，大都会艺术博物馆



〔1〕关于"投影画"〔Skiagraphia〕，见E.普福尔〔Pfuhl〕，《希腊的绘画和素描》〔*Malerei Und Zeichnung der Griechen*〕（慕尼黑，1923 年），674 页起。不过，现在可参见 E.柯尔斯〔Keuls〕"重见投影画"〔Skiagraphia once again〕，载《美国考古学杂志》〔*American Journal of Archaeology*〕，79 期，1975 年 1 月。

画面就带上了一种凹陷的特征，因为从左上方射入的光似乎在边缘投上了阴影。这种简单的效果可以产生无数种不同的效果。例如，我们可以使边框显得凸出，使画面显得凹陷〔图114〕。

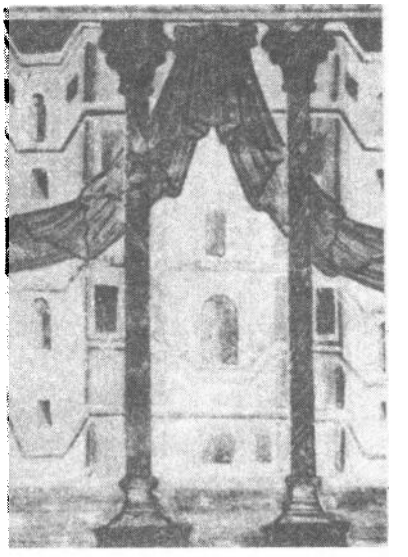
很明显，这些手法的运用范围并不局限于错觉主义装饰〔illusionist decoration〕。它们可被用来再现建筑物或家俱上的测体积术形体〔stereometrical forms〕。这种手法在公元五世纪就曾被这样用过。在意大利腊文纳城〔Ravenna〕的加拉·普拉西狄亚〔Galla Placidia，公元五世纪罗马皇后〕陵墓里，有一张表现圣劳伦斯〔St.Lawrence〕的镶嵌画，其中橱子的柜门就是用上述手法画成的〔图115〕。大约三个世纪以后，阿米亚提努斯抄本〔*Codex Amiatinus*〕的一页中也采用了同样的手法〔图116〕。一直到十四世纪，画家杜奇奥仍然采用这一手法〔见图166〕。

这种用掠射光来显示结构的手段在许多不同的艺术流派中都被保留了下来，可是类似的人体造型的现实主义手法却已被摒弃或者被遗忘了。图117是"查理曼的福音书"〔*Gospel of Charlemagne*〕中的一幅画像，作于公元八世纪后叶。画中人物毫无立体感，而背景中的建筑物却保留着古代舞台即scenae frons的程式。画中建筑物的尖顶和砌石都具有明显的立体感。诚然，画中的装饰板显得有些牵强附会，但是它们也反映了错觉主义艺术的全部传统。九世纪圣梅达尔大教堂〔St.—Medard〕一本福音书中所画的建筑〔图118〕反映了同一古代布景画的传统。图118中的壁龛和窗户都被光线斜照，留下了浓浓的阴影。这种程式还曾经被运用于情节性绘画艺术，六世纪作品"维也纳创世纪"中对城市的处理就是一个良好的例证：画中城塔的阴影斜投在城墙上〔图119〕。十世纪作品《巴黎祷诗》〔*Paris Psalter*〕中"哈拿的祈祷"〔Hannah's Prayer〕背后的建筑物也用这种手法画成，不过用得不太适合〔图120〕。

有时候，这种斜影程式〔the formula of a diagonal shadow〕和掠射光互相结合。结果，一些画中房子的砌石仿佛被塑造过一样（可能画家本来就旨在追求这种效果），就象五世纪大圣玛利亚教堂〔S.Maria Maggiore〕的镶嵌画显示的那样〔图121〕。现藏波默费尔登〔Pommersfelden〕的一幅鄂图时代的细密画〔图122〕也反映了这种程式的影响。这种程式后来被运用于醮水笔画，但并没有导致对这一图式的摒弃。英国十一世纪的绘画中仍然保留着这种传统的痕迹，比如大英博物馆

117 基督登基，出自艾特沙尔克福音书，781—783年，巴黎，国家图书馆

118 圣城耶鲁撒冷，出自圣梅达尔大教堂一本福音书，九世纪初，巴黎，国家图书馆



收藏的著名的复活节版就是如此〔图 123〕。一旦我们注意了这种传统，我们就可以发现，十一世纪表现教堂的画常常用斜射的光来勾勒窗户，而这种手法同样源于投影画〔Skiagraphia〕〔图 124〕。

一般说来，中世纪艺术家不可能意识到上述创作传统的基本原理。他们通常变换光的射角，并没有固定的原则〔图 125〕。但是，如果就此下结论说从来就没有什么可以重新发掘的程式的意义，那也未免过于仓促。图 126 是一幅表现圣礼的鄂图时期的细密画，出自明登〔Minden〕城。该图清楚地表明，作者的意图是要使光从中心射出。虽然这种效果与光线的实际方向不一致，却仍然给人以神光四射的感觉。

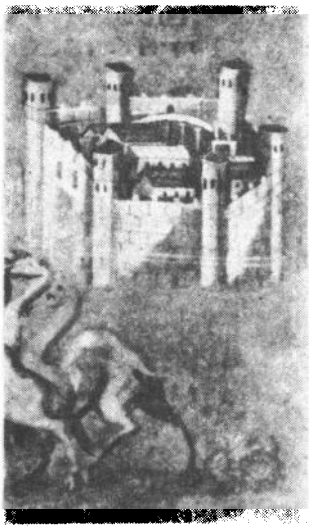
在很多方面，细密画都是一个例外。在表现光源时，它不存在着用掠射光塑造法去再现时必然会碰到的一个问题，即导致了外形颠倒的多义性问题。只有当我们知道或者能够设想光的射入角度时，光才能起显示形状的作用。如果我们改变这种设想，原来呈空凹状的物体会显得突出画面，原来突出画面的则会有空凹感。对这种效果心理学教科书常有说明。〔1〕虽然我们可能已经常注意到这一效果，但是我们仍不免对它的迷人特征感到吃惊。我们可以拿这里的任何一张插图为例（图 114—116，166）：只需把书倒过来，就会不可避免地产生相反的效果。

我们完全有理由认为，古代的“投影画家”〔shadow-painters〕知道这种不稳定性的存在，因为柏拉图曾用它来证明人类感官的不可靠性。〔2〕古代装饰家们为娱乐观众，故意使建筑物的墙和地板产生不稳定性。中世纪的工匠们则继承了这种视觉游戏〔图 127〕。然而，多义性虽然能在装饰品中起娱乐作用，但是对再现性场景来说却是最令人讨厌的弊病。光照的不一致必然会导致下面这种可能性：楼房的窗户或门看上去也象鼓出画面的拱状物〔图 128〕。也许艺术史家们已经审慎地避免观者对中世纪舞台道具产生误解，可是这种多义性却不可能不向艺术家提出一个问题。画家本人怎么可能回避这一问题呢？

我认为，正是在如何避免多义性这一问题上，菲洛波诺斯法则有其真正重要的作用。我们还记得，当画家要表现凸状物体时，往往用光使它突出画面。不错，我们已经观察到，这种

119 井边的丽倍卡，细部。出自《维也纳创世纪》，六世纪，维也纳国家图书馆

120 哈拿的祈祷，出自《巴黎祷诗》，拜占庭，十世纪，巴黎，国家图书馆



〔1〕J.J吉布森〔Gibson〕，《视觉世界的知觉》〔*The Perception of the Visual World*〕（波士顿，1950 年），96 页起。沃尔夫冈·梅茨格〔Wolfgang Metzger〕《视觉原理》〔*Gesetze des Sehens*〕（美茵河畔的法兰克福，1953 年），377 页起。另见我的《艺术与错觉》，第八章。

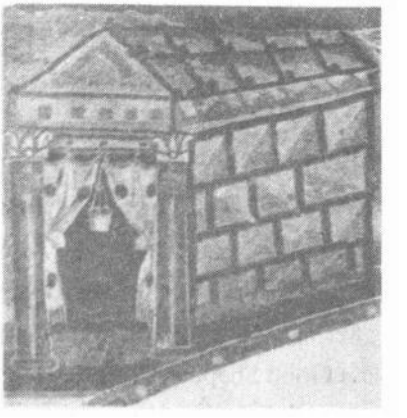
〔2〕《理想国》×，602D。

立体效果仍然得依靠我们对各种可能性的视觉反应，可是我们还知道，凭借反光和光泽来判断哪一部分突出画面比借助光的射入角度要可靠得多。[1] 我们还可以看到古代画家以及他们的中世纪继承者们在装饰画中探索和运用了掠射光，比如具有立体感的回纹波形饰就反映了这一点。以"神秘的别墅"〔Villa die Misteri〕中的一幅画为例，壁画上端的回纹波形完全是靠掠射光显示出来的，结果从另一侧看去感觉刚好和原来的效果相反〔图 129〕。在另一幅庞贝壁画"阿喀琉斯义释布里塞伊斯"〔*Achilles releasing Briseis*〕中〔图 130〕，边缘的回纹由一条细细的白线表现出来，这就有效地防止了产生相反效果的可能性，虽然画面上的光线并不一致。

用白线在画面的前景固定图形的方法已经成为古代和中世纪装饰艺术宝库的组成部分，我们姑且称之为"菲洛波诺斯白线"。我们发现腊文纳镶嵌画边框上堂皇的回纹波形饰就采用了这种手法〔图 131〕。大约五百年以后的一幅表现圣米迦勒〔St Michael〕的哈尔伯施塔特挂毯〔Halberstadt tapestry〕上的图案也用了同样的手法〔图 132〕。这两副画都表现了错觉艺术风格和情节性绘画风格的相对独立性。不错，中世纪不同时期的画作之间并不都是一脉相承的。画家们有时喜欢复杂的艺术风格，于是就象立体派画家那样把几个不同的切面重叠在一起〔图 133〕。在涉及具体作品时，我们很难确定这种空间不协调性的引进是否出于深思熟虑，但是有一点很清楚：即使有些画面的明暗分布已变得不协调，它们顶端的那条白线却依然清楚可见。

如上文所述，这种装饰艺术传统能够帮助我们加深理解中世纪绘画艺术的某些因袭于古代传统的再现手法。我们这样说的理由是：只需回顾一下上文讨论过的建筑艺术的特征，我们就可确信，艺术家们在用掠射光使画面呈立体感时，有时还同时辅以闪光〔gleam〕。彩版 IV 中，圣母宝座上的雕球饰以及相似的镞制品都是用光泽来构形的。我们还可以把该图中的植物涡卷形饰带〔the band of vegetative scrolls〕的金色轮廓看成光泽〔lustre〕而不是光〔Light〕。也许，正是因为掠射光和反光的合用能产生飘忽感，艺术家们才在处理房顶瓦片时常常使每片瓦的下部边缘发亮〔图 121，122，128〕。如果太阳的位置就在房子背后的某一处，这种现象就可以被解释为是由

123 复活节版，英语，约 1065 年，大英博物馆



121 住宅，大圣马利亚教堂凯旋门镶嵌画的细部，罗马，公元五世纪

122 鄂图三世时期祈祷书的一页，美茵茨，十一世纪，巴伐利亚州的波美斯费尔登

〔1〕威廉·霍格思〔William Hogarth〕，《美的分析》〔*The Analysis of Beauty*〕（第一版，1753 年）第 117 页。

掠射光产生的：上面的瓦总是往下面紧挨着的那片瓦投射阴影。然而，这正是说明这一程式对光和光泽不加区分的例子。这种程式中的边线总是闪烁发光，好象整个房顶都在南方的天空下熠熠生辉。

对一个粗略的程式加以如此仔细的考察，似乎显得太学究气。可是这种分析有助于解开中世纪艺术传统中一个最难解的谜——为什么堆叠的岩石形态〔the layered rock formations〕老是被用来表示风景特征，而且还在腊文纳镶嵌画中被用作一种独特的表现手法〔图 134〕？这种传统手法一旦成熟之后，就和色调造型手法〔method of tonal modelling〕分道扬镳了。在上述程式里，台阶平面上的光总不那么均匀。台阶离我们越近，光也就越强烈，以致上部边缘的光泽到后来显得相当不自然。

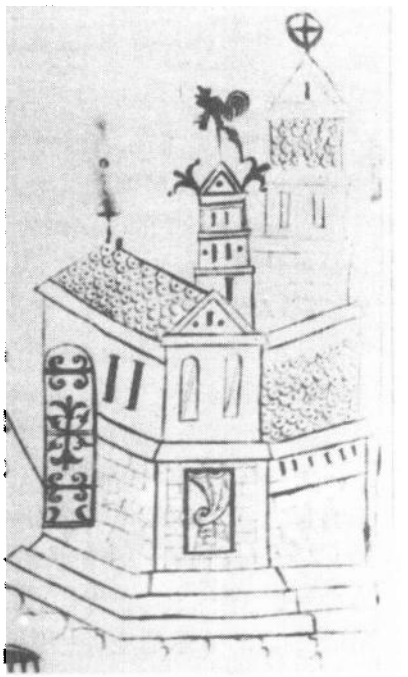
这个母题的运用非常普遍，而且经久不衰。可是艺术史家们对它的研究却少得令人惊诧。本世纪初前夕，沃尔夫冈·卡拉布〔Wolfgang Kallab〕[1] 用了几页的篇幅追溯了古代类似的舞台道具〔stage props〕的源流，可是使他感兴趣的只是物体的形状，而不是光泽。

不难看出，这些岩石台阶常常被用来标示风景舞台的前景边线。以腊文纳城加拉·普拉西狄亚陵墓中的画"善良的牧羊人"〔Good Shepherd〕为例，背景中迂回曲折的边线就是用白线勾勒出来的〔图 135〕。还有一点也很清楚：这种简化了的、风格化的形式是从古希腊传统中流行的岩石风景画的自然主义处理手法发展而来的〔图 136、137〕。但是，这样的探察只不过回避了这一传统程式的视觉意义，而没有对它作出真正的解答。

也许另一段古代关于绘画实践的文字有助于解答这一问题。这段文字见于托勒密〔Ptolemy〕的专著《光学》〔Optics〕。此书的大部分已失传，保留下来的那部分拉丁译文是当今唯一的手稿。

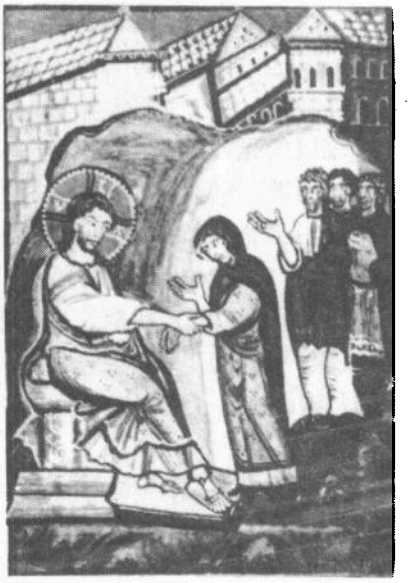
……当两件物体处于同一位置时，光泽亮的那件离观者近——正是这个缘故，当壁画作者想使某些物体显得遥远时，就将它们的色彩隐匿在空气中。[2]

以上原理的第一部分本来就为我们所熟悉，即带光泽或具



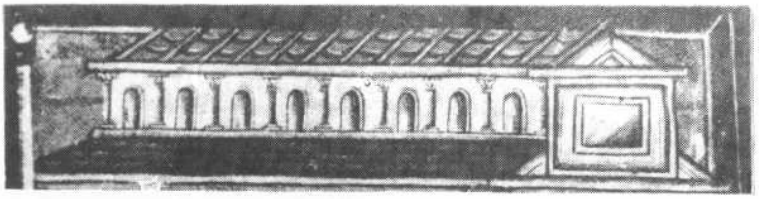
124 奉献教堂。一本英语主教仪典书的细部，大约 1020 年。鲁昂市图书馆

125 基督和圣彼得的岳母。出自科隆的一部手稿，十一世纪上半叶，达姆施塔特图书馆



〔1〕沃尔夫冈·卡拉布〔Wolfgang Kallab〕，"十四、十五世纪的托斯卡纳风景画"，〔*Die toskanische Landschaftsmalerei im 14 und 15.Jahrhunderts*〕《维也纳艺术史博物馆年鉴》XX 1 卷，1900 年。

〔2〕A.勒热纳〔Lejeune〕编辑的《托勒密的光学》〔*L'Optique de Ptolémé*〕（洛温，1956 年）第 74 页。



Architectural detail from an *Annunciation*. German, second half of tenth century. Würzburg, Universitätsbibliothek

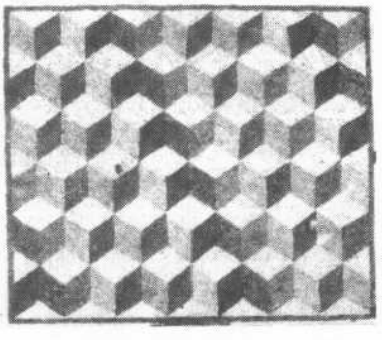
Meander from the upper border of a mural. First century B.C. Pompeii, Villa dei Misteri

128 一幅《受胎告知》中建筑的细部，德国，十世纪后半叶，维尔茨堡，大学图书馆

129 一幅壁画上边框的回纹波形饰，公元前一世纪，庞贝，神秘别墅

130 阿喀琉斯义释布里塞伊斯，出自悲剧诗人宅第的壁画，庞贝，公元一世纪，那不勒斯国家博物馆

126 《启示录》的耶稣和四个福音书作者的象征，1022–1036 年



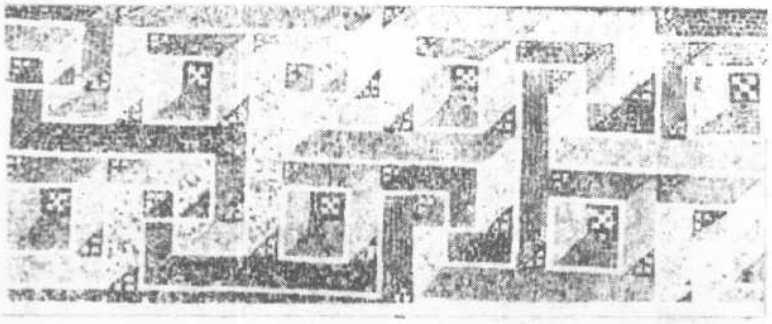
127 安提俄克的镶嵌画，公元二世纪

有反光的物体有突出画面的感觉，而它的第二部分却使我们对菲洛波诺斯法则的来源有了新的理解。一般说来，光泽和强烈的色调对比属于画面的前景部分，而背景则必须"隐匿于空气之中"，有隐退之感——这就是莱奥纳尔多·达·芬奇后来加以发展的原则，他当时称之为"消失透视法"〔perspective of disappearance〕，[1] 而我们今天把它叫作"空气透视"〔aerial perspective〕。

〔1〕J.P.里克特〔Richter〕，《莱奥纳尔多·达·芬奇著作集》〔*The Literary Works of Leonardo da Vinci*〕（牛津；1939 年），第 I 卷，210–219 页。

如果我们回顾一下前面分析的所有例子，就会发现它们大都与前景特色有关。用掠射光造成色调对比这一方法，大概源于布景道具〔scenae frons〕的画法。这种背景缺乏深度和距离感。在画人物和物体时，画家们也把光集中在离观者近的特征上。可以肯定，古代画家热衷于把画面分成前景、中景和背景三个区域——这一直是西方艺术传统中的惯用手法。一旦我们把注意力集中在这种划分区域的方法中，我们还能发现画面的色调对比度严格地依不同区域而逐渐减弱〔图 138〕。

134 摩西在西奈山上，镶嵌画，公元 550 年，腊文纳，圣维塔尔教堂



131 加拉·普拉西狄亚陵墓上镶嵌画的回纹波形饰，腊文纳，公元五世纪

132 圣米迦勒壁挂上的回纹波形饰。德国，十二世纪后半叶，哈尔伯施塔特主教堂

133 一幅壁画上的回纹饰，十世纪，赖谢瑙，奥伯彩尔圣乔治教堂

因此，古代画家在离观者最近的区域运用最强烈的明暗对比，随着画面向纵深发展，这种两极之间的差别也就逐渐缩小，他们这样做是不足为怪的。克拉斯〔Classe〕的圣阿波里纳尔镶嵌画〔mosaic of S. Apollinare〕清楚地表明，这种逐渐使色调变得柔和的法则在早期基督教艺术〔Christian art〕里就已被系统化，并且得到了遵循〔图 139〕。以后的拜占庭书稿彩饰画家的艺术虽然更趋精湛，可是他们仍然受到同一法则的影响，虽然他们各人对它的理解有时并不彻底〔图 140〕。

还值得一提的是山的程式〔formula〕。这一程式在过去已渐渐被忽视。在拜占庭镶嵌画〔图 141〕中，闪光的斜面有时被用来表现雪，而不是光。在一些圣像中〔图 142〕，岩石上的白色条纹纯粹是惯例性的〔conventional〕。然而这一惯例得以流传并不仅仅是由于画家们在依样画葫芦。如果我们还记

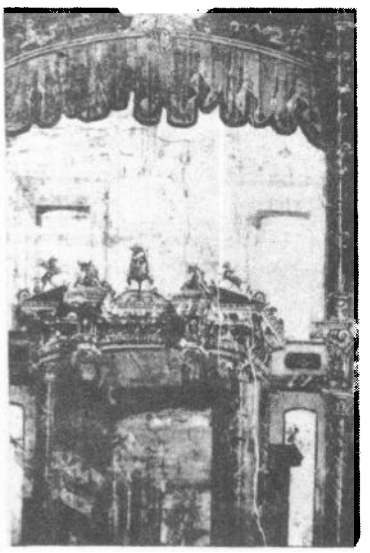
136 出自维苏威山脚博斯科雷阿莱的风景壁画，公元前一世纪，纽约大都会艺术博物馆

135 善良的牧羊人，公元五世纪，腊文纳的加拉·普拉西狄亚陵墓上的镶嵌画

137 野猫和马人，公元一或二世纪，出自哈德良别墅的镶嵌画，柏林，博物馆

139 圣阿波里纳里斯，克拉斯的圣阿波里纳尔教堂半圆壁龛镶嵌画，公元六世纪，腊文纳

141 《巴黎祷诗》中的《大卫》。细密画，公元十世纪，巴黎，国家图书馆

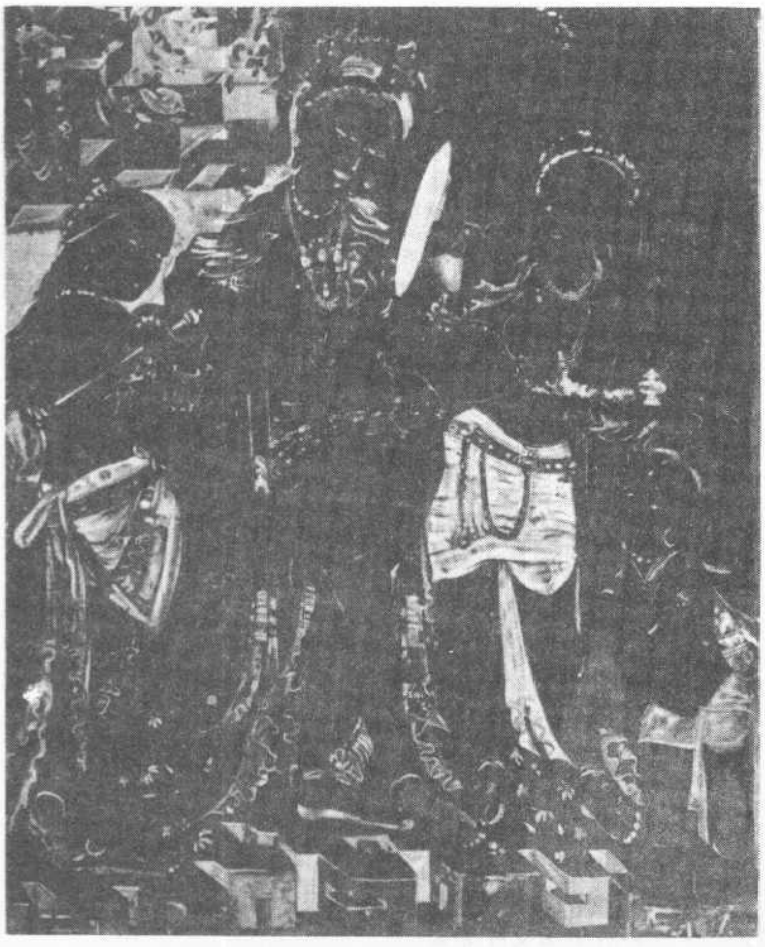


138 庞贝墙饰的细部，公元一世纪，那不勒斯，国家博物馆

140 《逃亡埃及》细部，约 1320 年，卡里清真寺，伊斯坦布尔

得菲洛波诺斯法则，以及隆起部位的高光能不同程度地消除侧射光引起的多义的话，我们就能领悟到“发光的突边”〔gleaming ledge〕的优点。在此，艺术史上的一个假说总算可以在实践中得到检验。我曾经让一位艺术家画两幅上文提到的那种岩石画，一幅用光，另一幅不用光（彩版Ⅲ，下）。结果，她吃惊地发现我的预言竟被证实了。纯粹按色调比例画出来的岩石和图 127 中的立方体一样会产生多义，尽管要看出多义还需要一定的耐心和素养。这里的情况和图 124 一样，只需把书倒过来就会产生多义的效果。让我们象上回一样试着把被照亮的狭长条看作台阶平台，从最高的那一级往下看：如果这些狭长条看上去确实象台阶的话，整个形体的其余部分就会证实这样的读解。反之，阴影部分也可以被看作从上往下看的台阶。一旦我们注意到了这种多义的特性，我们甚至可以从正常的角度对它们加以观察。然而，右边的那幅画却不会产生类似的截然相反的效果，其原因已在前面讨论过了。

这些处理光和光泽的图式以及相似的图式得以保留下来，绝不可能只是惯性的缘故，也不可能仅仅出于偶然。它们之所以流传下来，是因为它们容易被后人学习，而且它们作为绘画语言中的术语非常有效。这些手法中的一部分应用之广，远远超出了欧洲基督教艺术范围，至少已被运用于印度阿旃陀洞窟的佛教壁画〔murals of Ajanta〕。我们发现，这些壁画的边缘有向前隆起、呈锯齿状并且带有棱角的狭长条纹〔图 143〕。这



143 风景画中一位在梳妆的公主，公元五世纪，壁画，阿旃陀窟，第17窟

142 施洗约翰，克里特圣像，约 1600 年，雷克林豪森，圣像博物馆

类形式是加拉·普拉西蒂亚陵墓中镶嵌画〔图 135〕的变体。〔1〕我们一开始可能会迟疑：这些天各一方的画之间难道会有什么联系？可是阿旃陀天顶上的一幅壁画的白色波纹（图 144）几乎肯定和古希腊艺术风格传统有关。一旦这种可能性被认定，我们更有理由认为：美丽的阿旃陀壁画中的人物〔图 145〕的造型手法源于同一古希腊艺术传统。

〔1〕J.施特尔齐戈夫斯基〔J. Strzygowski〕在《北方艺术中的风景》〔*Die Landschaft in der Nordischen Kunst*〕（莱比锡，1922 年）中注意到了这种相似性，不过他的结论却与我的相反。古拉姆·杰兹丹尼〔Ghulam Jazdeni〕在《麦格劳·希尔世界艺术百科全书》〔*Mcgraw Hill, Encyclopedia of World Art*〕（纽约，1952 年）中有一条关于阿旃陀的详细条目。关于最近对此的赞美，见赫伯特·黑特尔〔Herbert Hartel〕和让尼纳·奥保伊尔〔Jeannine Auboyer〕，《印度和东南亚》〔*Indien und Südostasien*〕，柱廊神殿版艺术史〔Propylaen Kunstgeschichte〕（柏林，1971 年）。

奥托·库尔茨〔Otto Kurz〕教授曾经提供过一些证据。我发现这些证据不仅证明西方图式传入东方是可能的，而且几乎是肯定的。他从亚洲中部和蒙古的壁画中收集了一些母题〔图 146〕，这些母题清楚地表明，它们的形状和照亮手法〔method of their illumination〕都源于西方。[1] 这些细致的观察引出了一个更为重要的复杂问题（对这个问题我只能间接地回答），即古希腊艺术传统如何影响中国国画、以及通过什么途径传入远东。当然，中国和日本的佛教画出之于印度的图像，可是就风格而论，前者在多大程度上受了后者的影响则不那么容易确定。在中国画中，无论是用光影造型的手法〔modelling in light and shade〕，还是某些处理岩石的传统手法，都曾被追溯到印度画，[2] 可是这些观察并不能使我们发现它们为什么和古希腊艺术传统有联系。比如，图 147 中的古希腊岩石风景和十一或十二世纪日本画的背景〔147〕之间的联系。我本来不敢冒昧地讨论这个问题，可是我发现有一段文字可作我的讨论依据。这段文字出于十一世纪画家宋迪之口。我曾在《艺术与错觉》一书中引用过它，因为它和莱奥纳尔多的一个观点相似——莱奥纳尔多曾建议画家从败壁残垣中汲取灵感。当然，本文重新引用宋迪的文字，是出于另外的原因。

---

〔1〕A.韦利〔Waley〕，《奥里尔·斯坦因爵士所编的敦煌绘画目录》〔*A Catalogue of Paintings recovered from Tun-Huang by Sir Aurel Stein*〕（伦敦，1931 年），第一号，在斯坦因爵士的《千佛洞，敦煌的古代佛教绘画》〔*One Thousand Buddhas, Ancient Buddhist Paintings from Tun-Huang*〕中有图，劳伦斯·秉雍〔Laurance Binyon〕作序（伦敦，1921 年），图版 VII；P.伯希和〔P.Pelliot〕，《敦煌千佛洞》〔*Les grottes des Touen-Houang*〕（巴黎，1914 年），第一卷，图版 LX；朗顿·瓦纳〔Longton Warner〕，《佛教壁画》〔*Buddhist Wall Paintings*〕（坎布里奇，麻省，1938 年），图版 XLIIb；保罗·伯希和考察团〔Mission Paul Pelliot〕，《杜尔多·阿克瓦尔和苏巴希》〔*Douldour-Aqoir et Soubachi*〕（巴黎，1967 年），卷三，图版 57；A.格林韦德尔〔Grünwedel〕，《中国一土尔其斯坦的古代佛教祭礼场所》〔*Altbuddhistische Kultstatten in Chinesisch-Turkistan*〕（柏林，1912 年），64，90，146 页；M.I.罗斯托夫泽夫〔Rostovzeff〕，"杜拉与帕提亚艺术问题"〔Dura and the Problem of Parthian Art〕，载《耶鲁古典研究》〔*Yale Classical Studies*〕，第 V 卷，1935 年，155–304 页，图 71–73。我还想提请大家注意敦煌残壁画中兰珠子上明显的白色高光（大英博物馆，1919 年-1-1-0132）。这幅壁画的彩色复制件在 1975 年 6–10 月大英博物馆"唐代佛教绘画"展览上被作为广告画。

〔2〕关于阴影，参见 C.西克曼〔C.Sickman〕和 A.索珀〔Soper〕的《中国的艺术与建筑》〔*The Art and Architecture of China*〕《塘鹅艺术史》（哈蒙斯沃斯，1956 年）64 和 81 页。关于"印度突岩"，见迈克尔·苏理文〔Michael Sullivan〕，《中国风景画的诞生》〔*The Birth of Landscape Painting in China*〕（伦敦，1962 年），46 和 134–138 页。

144 天顶画上的回纹波形饰，公元六世纪，阿旃陀，马哈拉施特拉窟第 1 窟

145 佛陀头像，公元五世纪，出自阿旃窟第九窟的一幅壁画

当求一败墙，张绢素讫，倚之败墙之上，朝夕观之。观之既久，隔素见败墙之上，高平曲折……高处为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远。[1]

当我读到关于较明的部分具有贴近感，较暗的部分具有退远感这段文字时，起初有些纳闷：山水风景画的情形不是恰恰相反吗？〔图 148〕当然，如果我们还记得菲洛波诺斯法则以及发光的狭长条的重要特性，我们就会发现上述意见完全合乎情理。山峦很少显示隆起或发光的特性，可是在中国绘画传统中它们常常呈空白，因而显得突出画面。

和往常一样，以上归纳的法则与实际的视觉真实总有些偏离，视觉真实不过是在大量观察的基础上简化出比较方便的图式而已。正是这一点必然会引起艺术史家们的兴趣。这里是一种视觉语言，两千多年来，这一语言以各种方言的方式传遍了半个多地球。人们不禁要问：是谁创造或者巩固了这一富有强大生命力的视觉习语——光和光泽的语言？我认为，这位创始人不是别人，正是生活在公元前四世纪末亚历山大大帝时期的最著名的画家阿佩莱斯。

既然阿佩莱斯的画都已失传，这一推测未免显得有些毫无根据。可是我认为现有的文献记载至少能证明，阿佩莱斯在古代被公认为完美地处理光泽的大师；他被认为具有用光泽使某一形体突出画面的能力。这种手法始见于公元前四世纪后叶希

〔1〕陈用之，引自 H.A.翟理斯〔H.A.Giles〕《中国美术导论》〔*An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*〕（上海和莱顿，1905 年）第 100 页。参见《艺术与错觉》，第六章。

146 四菩萨像，细部，公元 864 年的绘画。中国敦煌。伦敦，大英博物馆

腊花瓶的装饰图案〔图 149〕，时间差不多和阿佩莱斯时期相吻合，此后，它在众多古希腊传统绘画佳作的范例中得到运用。

最能证明我这一观点的，莫过于普林尼的专著《博物史》。他在一个章节中描述了阿佩莱斯这位著名希腊艺术大师的一些轶事，其中的一桩许多世纪以来常被引用和评论。故事的大致经过如下：

著名画家普罗托格尼斯〔Protogenes〕住在罗得岛〔Island of Rhodes〕上。阿佩莱斯在一次旅行中来到该岛。在此之前他曾多次听人谈起普罗托格尼斯，因此很想亲眼目睹这位大师的杰作，于是一上岛后便直奔他的工作室。普罗托格尼斯恰好不在家，不过画架上搁着一块大画板，随时都可以在上面作画。普罗托格尼斯的管家是一位老妇人，她请这位不速之客留下姓名。阿佩莱斯随手拿起一支画笔，在画板上画了一条极细的线条，然后对老妇人说："你的主人一看这个就能知道我的姓名。"

普罗托格尼斯回家后看到了画板上的线条，立即猜出了来访者是谁：除了阿佩莱斯，没有第二个人有如此精深的功力。普罗托格尼斯用另一种颜色在阿佩莱斯画的线条上面画了一条更细的线，然后对女管家说："如果那位客人再来的话，把这个给他看。"阿佩莱斯第二次登门，看到自己竟被人超过，羞得面红耳赤。他又用第三种颜色把原来的线条分为两半，要想再分已不可能，普罗托格尼斯终于甘拜下风，匆匆赶到港口与客人拥抱。那块画板以后一直被保留在罗马凯撒家族的宫殿里。可惜后来宫中失火，这幅名画竟付诸一炬。虽然此画什么都没有，只有几条 visum effugientes，〔字面意思为"避开眼睛"〕

147 铁塔小景，日本，十一或十二世纪，大阪，藤田藏品

的线条，可在当时它却享有很高的声誉。[1]

几年前，汉斯·凡·德·瓦尔〔Hans van de Waal〕——他过早的逝世是学术界的重大损失——围绕这段令人迷惑的轶事写过一篇有见地的论文，文中列举了足足三十种不同的解释。[2] 例如，十五世纪的洛伦佐·吉贝尔蒂〔Lorenzo Ghiberti〕曾发表见解说，艺术家之间比试谁画的线条细，这样做未免过于愚蠢。因此他根据自己的兴趣建议修改这个故事。他认为，两位大师真正比试的是透视法。

在我看来，这三十种解释中没有一种能完全使人信服。所以我在此冒昧地提出第三十一种，它或许可以使我们恢复重建当时在罗马展出的那块画板的原貌。毋庸赘言，我的假说以从古代艺术发展而来的光和光泽的程式为依据。的确，上述故事可能只是关于这种程式如何产生的寓言〔parable〕而已。

如果阿佩莱斯看到那块画板后真的在上面画上了细线条，以显示自己无与伦比的技巧的话，那末普罗托格尼斯回到工作室以后完全可以用另一种方式胜过他，即在原来的线条上加一

148 据说是郭熙〔公元十一世纪〕所画的山水。芝加哥艺术学院，凯特.S.白金汉藏品

〔1〕参见《博物史》第 xxxv 卷，第 81–83 页。原文：Scitum est inter Protogenen et eum quod accidit. Ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam picturae una custodiebat anus. Haec foris esse Protogenem respondit interrogavitque a quo quaesitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles; adreptoque penicillo liniam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam; et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit.

Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellem venisse, non cadere in alium tam absolutum opus; ipsumque alio colore tenuiorem liniam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. Atque ita evenit. Revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius suptilitati locum.

At Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum Praecipuo miraculo. Consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante, spatiose nihil aliud continentem quam linias visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem, et eo ipso allicientem, omnique opere nobiliorem.

〔1〕参见汉斯·凡·德·瓦尔〔Hans van de Waal〕，"阿佩莱斯的'最细线'：普林尼的术语及该术语的解释者"〔The linea Summae Tenuitatis of Apelles: pliny's phrase and its Interpreters〕，载《美学和普通艺术学杂志》〔*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*〕，卷 XII／1，1967 年，5–32 页。

条更明亮的线条，用掠射光使这条线突出画面，从而产生立体感。而当阿佩莱斯再次登门时，就会用更细的线条把普罗托格尼斯的线条一分为二。这第三条线熠熠生辉，就象着了魔似地突出画面。如果想再加上什么的话，只会糟蹋原来的线条。我前面已经提到，普林尼在叙述那块画板时曾说上面的线条visum effugientes——这两个拉丁词语通常被译为"几乎看不见的线"。可是我的解释可能有助于正确把握这两个拉丁词语的真正含义：它们很可能指有退远感的线条〔lines which appear to recede from sight〕。

还有更多的文献资料能够证明，古代史学家把这种立体效果看成阿佩莱斯画作的一个鲜明特色。据普林尼记载，阿佩莱斯曾作过这样一幅画：亚历山大大帝擎着霹雳，"手指显得突出画面，而闪电则似乎完全离开了画面——还值得一提的是，整幅画仅用了四种颜色。"〔1〕

在古代艺术全盛时期，画家不需要超过四种颜色就能取得令人折服的效果，而后来的艺术家则因过多的新花招反而弄巧成拙，这一点也已经为不少资料所证实。然而这一事实并不和我对普林尼讲述的故事所作的解释相抵触。我曾让我的画家作过另一番图式性演示〔schematic demonstration〕，画面中有一串线条，宽度足以在它上面再描出另一条线来。这些线条按上述故事的先后次序排列〔彩版Ⅲ上〕。假如普罗托格尼斯工作室里的画板的底色为原色（比如蓝色），那么阿佩莱斯可能会用次色（例如棕色）来画那条精巧的线条。普罗托格尼斯加上他那条更细的线条时，可能用了第三种颜色（例如赭石），从而产生了照明的效果〔effect of illumination〕。阿佩莱斯的第三根线条"把原来的线条分为两半，要想再分已不可能"〔*tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius suptilitati locum*〕。这条举世无双的线条可能用了第四种颜料——闪光的白色。

希腊化时期绘画杰作的原作都已失传，但是从公元前四世纪流传下来的工艺制品或从对这一时期作品的摹本来看，我对那几根线条原貌的重建似乎并不荒谬。现存的古代花瓶中，就有用回纹波形饰和卷须饰来产生立体感的，这一情形刚好和我关于那段轶事的设想相一致，而且其一致程度超过任何人的想象〔图149〕。这些花瓶恰恰只用四种颜色——这些颜色只是对菲洛波诺斯线条的补充，目的都是用光和阴影

149 意大利南部一只花瓶的细部，前四世纪，哥本哈根，国家博物馆

〔1〕《博物史》第XXXV卷，第92页。

来造型。我认为所谓的菲洛波诺斯线条就是阿佩莱斯线条。古代画家画诸如长笛、棍棒和长矛之类的物体时，常使它们具有突出画面的感觉.或者使它们呈圆形（彩版II，图130、150）。在本文中分析一下取得这种效果的手法，也是不无裨益的。在多数情况下，用光和阴影造型和用反射光照亮画面物体的方法被结合在一起，虽然这种结合的完美程度不如阿佩莱斯这段轶事表明的那么有系统性。

150 彭透斯之死，韦蒂宅第中的壁画，庞贝，公元一世纪

我们永远无法知道阿佩莱斯是不是高光的"发明者"——事实上不太可能有这样一位发明者。[1] 然而，他很可能曾被公认为这种手法的大师。普林尼对希腊画家的前后成就有过图式性的叙述，从中找不到任何与我的假说相矛盾之处。相反，我们在普林尼记载的文献中还可以找到其他的例子来证明，用高光造型这一重大的突破与阿佩莱斯有关。我们可以假定skiagraphia〔投影画〕，即用照亮法进行塑造的手段完善于公元前四世纪上半叶的柏拉图时代。雅典的伟大画家尼西亚斯〔Nicias〕可能就生活在那个时期。普林尼称赞他"用光和阴影来获得突起效果"。[2] 普利尼的另一段记载可能已被后人略加窜改，可是它仍然比上一段更令人感兴趣，也更耐人寻味。根据这段记载，画家波西亚斯〔Pausias〕曾是阿佩莱斯的同学，两人曾一起拜在庞菲鲁斯〔Pamphilus〕的门下。记载中还说，波西亚斯也醉心于使形体突出画面即 eminentia 的研究，并且发明了一种新的手法使效果更臻完善。有一次他得画一头献祭用的牛，为了显示牛的长度，他并没有从侧面画

〔1〕花瓶上的证据当然在各种问题上都是没说服力的，更何况我们不可避免地对它们的相对年代比对它们的绝对年代知道得更多，不过，人们似乎一致认为，哥本哈根的那只花瓶〔编号3408，见图149〕所属的所谓"装饰的阿普利亚风格"〔Ornate Apulian Style〕约在公元四世纪后半叶盛行，这正是阿佩莱斯的时代。参见A.D.特伦德尔〔Trendall〕的《南部意大利的花瓶画》〔*South Italian Vase Painting*〕（伦敦，大英博物馆，1966年）。
感谢埃克塞特〔Exeter〕大学的大卫·哈维博士〔Dr. David Harvey〕提醒我注意希腊文学中与此问题有关的色彩意象，特别是S.A.巴洛〔Barlow〕的《欧里庇得斯的意象》〔*The Imagery of Euripides*〕（伦敦，1971年），8–15和69–70页。G.科勒德〔G. Collard〕的一篇文章"论悲剧作家开瑞蒙〔On the Tragedian Chaeremon〕，载《古希腊文化研究杂志》〔*Journal of Hellenic Studies*〕，第90期，1970年，22–34页，该文评论了这位四世纪悲剧作者的一个残本，在这个残本中剧作家这样描述一个女孩子："看起来象一幅活的画"。

〔2〕普林尼原文：lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxime curavit. 见《博物史》第XXXV卷，131。

牛，而是通过短缩手法来显示形体，进而更全面地反映了牛的体量。所有其他艺术家想要使某物体突出画面〔eminentia〕时，都是先用亮色调，然后辅之以暗色调，而波西亚斯却先用暗色调画牛，然后通过照亮牛体上部的办法使牛体呈立体感。普林尼对此大加赞赏，认为他的画面具有坚实感。[1]

如果这个有些玄乎的故事还有几分真实的话，那就是波西亚斯的手法离高光法非常接近，因为他绘画的过程也是由暗到明，而不是由明到暗。但是，从普利尼的记载中丝毫看不出他是否能巧妙地运用光泽、闪光和反光，从而使画面呈飘忽感。而这一优点恰好是阿佩莱斯受到普林尼赞扬的原因。普林尼有一段文字几千年来一直为人所津津乐道："阿佩莱斯画出霹雳、闪光和闪电，而别人只能望洋兴叹。"[2]

普林尼还有一段文字证明，阿佩莱斯所画的光芒四射的场面几乎使常人眼花缭乱。这段文字刚好和关于古画上面原来是否有上光油的争论有关，[3] 所以有必要在这儿加以引用。在这段文字里，普林尼断言阿佩莱斯有一种技法别人无法模拟：

他在作完一幅画后，常常在其表面涂上薄薄的暗色颜料层——atramentum。这涂层非常薄，所以能通过反射画面的光使画面更光彩夺目。而且它还能使画面不易沾染灰尘……这样做的另一个主要目的是使鲜艳的色彩不致于刺眼，因为观者就象是透过云母窗〔window of talc〕观看画图。这样一来，原来过于绚丽的色彩从远处看奇妙地带上了一种朴素严谨的风格。[4]

这个离奇的故事究竟反映了多少事实，我并不知道，也从来没有声称过自己知道。然而我确信，不管这段文字有多少漏

---

〔1〕普林尼原文：eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt mulit, aequavit nemo.Ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intelligitur amplitudo. Dein, cum omnes quae volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quae condunt nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit magna prorsus arte inaequo extantia ostendente et in confracto solida omnia.《博物史》，第XXXV卷，126–7。

〔2〕同上注，第XXXV卷，96。奥提利乌斯〔Ortelius〕将这句话用于布吕格尔。参见F格罗斯曼〔Grossmann〕《布吕格尔》〔*P.Bruegel*〕（伦敦，1955年）。

〔3〕"暗色上光油：普林尼的一个主题的各种变异"〔Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny〕，载《伯林顿杂志》〔*The Burlington Magazine*〕，第CIV期，1962年2月，51–5页。

〔4〕见上注，第XXXV卷，96。

洞，后来画家们在画面上涂暗色上光油的实验肯定是受了它的影响。[1] 对本文来说，这个故事的意义在于它和关于阿佩莱斯的历史地位的假说有关。是不是因为阿佩莱斯的画确实光彩夺目，才使后人编出这样一个故事来的呢？一些传说曾夸张地把阿佩莱斯的画描绘成灿烂无比，以致别人看画时得戴着黑眼镜之类的东西才行。或许我们可以这样推测：因为评论家们声称这位大师的画光芒四射，而人们实际看到的画则光线比较柔和，所以有人就编出这个故事来解释这种出入。虽然这个故事过于玄乎，但是其中未必毫无真实可言。如果阿佩莱斯真的只用四种颜色绘画，说不定他还真需要减弱过分强烈的色调对比。当他不想让物体明显地突出画面时，尤其是如此。不过，一般说来，只有较粗糙的画和镶嵌画才光线分外强烈，或者用我的话说，"过分辉耀"；而比较精巧的画则表明画家在用高光时总是小心翼翼，非用不可时才用。他们如此小心，也许是为了避免破坏整个构图，而不是为了避免过于耀眼。

有一个关于阿佩莱斯的传说一直未被人遗忘，即他曾创作名画《美神从海上涌现》〔*Aphrodite Anadyomene*〕。历代赞美这幅杰作的诗人几乎都要提到画中的美神如何把她那湿漉漉的发丝拧干。[2] 除了用光泽法的决窍或高光法来作这幅画，很难想象还有其他什么方法。换言之，唯有提亮那滴滴下落的水珠的色调，才能使其晶莹闪烁。

在以上推论的启发下，我们或许能在拼板游戏上加上另一块小板。这块板与阿佩莱斯和普罗托格尼斯之间的另一桩轶事有关。据说，普罗托格尼斯作画时总要付出艰巨的劳动，生怕有半点差错。阿佩莱斯曾说，这正是自己胜过对手的地方——他（指阿佩莱斯）知道什么时候收笔。[3] 我们完全可以推测，说这句话的大师本人作画时只需几处富于生气的高光，就可以使画面顿现神彩，生趣盎然。

可以肯定，产生以上效果的精湛技巧还未被加以总结，也

---

〔1〕我这篇文章认为可能的事其实已被A.费利比安〔Felibien〕用于赞扬同时代人勒布伦〔Le Brun〕的画：《伏在亚力山大脚下的波斯女皇们》〔*Les Reines de Perse au pieds d'Alexandre*〕（《为国王收集的描述绘画作品的文字资料》〔*Recueil de Descriptions de Peintures··· faits pour le Roy*〕，巴黎，1689年，第61页）。费利比安说道，这位画家有意抹去了色彩中那些"de leur éclat et de leur vivacité naturelle"〔眩目的成分和天然的鲜艳的成分〕。

〔2〕参见J.奥弗贝克〔Overdeck〕《古代文字的来源》〔*Die antiken Schriftquellen*〕（莱比锡，1868年）。

〔3〕见前引著作，第XXXV卷，80。

未被载入史册，所以到中世纪就失传了。然而我想论证的是：十五世纪的艺术家们重新又对光和光泽这一视觉现象进行的探索仍然以过去的传统为起点，而为这一传统开创先河的，则很可能是伟大的阿佩莱斯。

〔殷企平译〕

十五世纪阿尔卑斯山南北绘画中的光线、形式与质地[1]

LIGHT, FORM AND TEXTURE IN XVTH CENTURY PAINTING。*The Journal of the Royal Society of Arts*, No. 5099, Vol. CXII, October 1964, pp.826–849。Also reprinted in W.Eugene Kleinbauer (ed.), *Modern Perspectives in Western Art History* (Now York etc., 1971) pp.271–284。

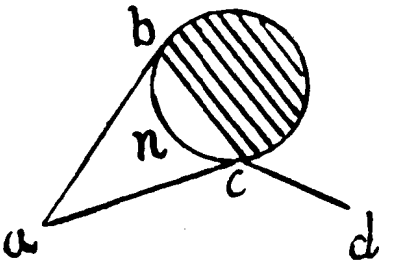
前一篇文章〔指"阿佩莱斯的遗产"〕的出发点是光学的基本事实，这些事实当然是莱奥纳尔多·达·芬奇这位伟大的视觉真实〔visual reality〕探索者所熟悉的。他对这个题材的笔记由里克特〔Richter〕编入"光影六论"〔Six Books on Light and Shade〕一章[2]。这些笔记证明，莱奥纳尔多已经掌握了古代和中世纪光学的遗产，并已将它运用于无数的观察之中。莱奥纳尔多素有兴趣多变的习性，可奇怪的是，他却能以超人的耐心描画一个置于窗边的球体上光的不同层次，或研究投影和他所谓"获得性"阴影〔"derived" shadow〕的形状。他谙熟反光理论以及与之相关的各种现象，因此，他毫无困难地把"高光"的性质确定为一个小小的镜像，并将它与直接光照的效果区分了开来。他写道：

最高的光（colmi de lumi）根据观赏者眼睛的变化而转变：假设我们看见的物体是如图所示的图形，光源的位置在a，则物体的光照部分就会是从b到c之间。我的看法是，光

〔1〕这是在皇家艺术学会〔Royal Society of Arts〕所作的弗雷德·库克纪念讲座〔Fred Cook Memorial Lecture〕讲稿的修订本，原讲稿发表在该学会的杂志（1964年10月号）上。

〔2〕让·保罗·里克特，《莱奥纳尔多·达·芬奇著作集》（牛津，1939年），第1卷，第164–207页。

泽〔lustre〕到处都有，而且（潜在地）存在于物体的各个部分。因此，若观赏者站立 d 点，光泽就会显现于 c。就象眼睛必然会从 d 转向 a 一样，光泽也会从 c 转向 n。〔1〕



这样，他便得到了 Lume（光照或照明）和 Lustro（光泽和微光）之间的重要区别〔2〕，而且他还注意到"表面糙硬的不透明体的任何光照部位都不产生光泽"。〔3〕

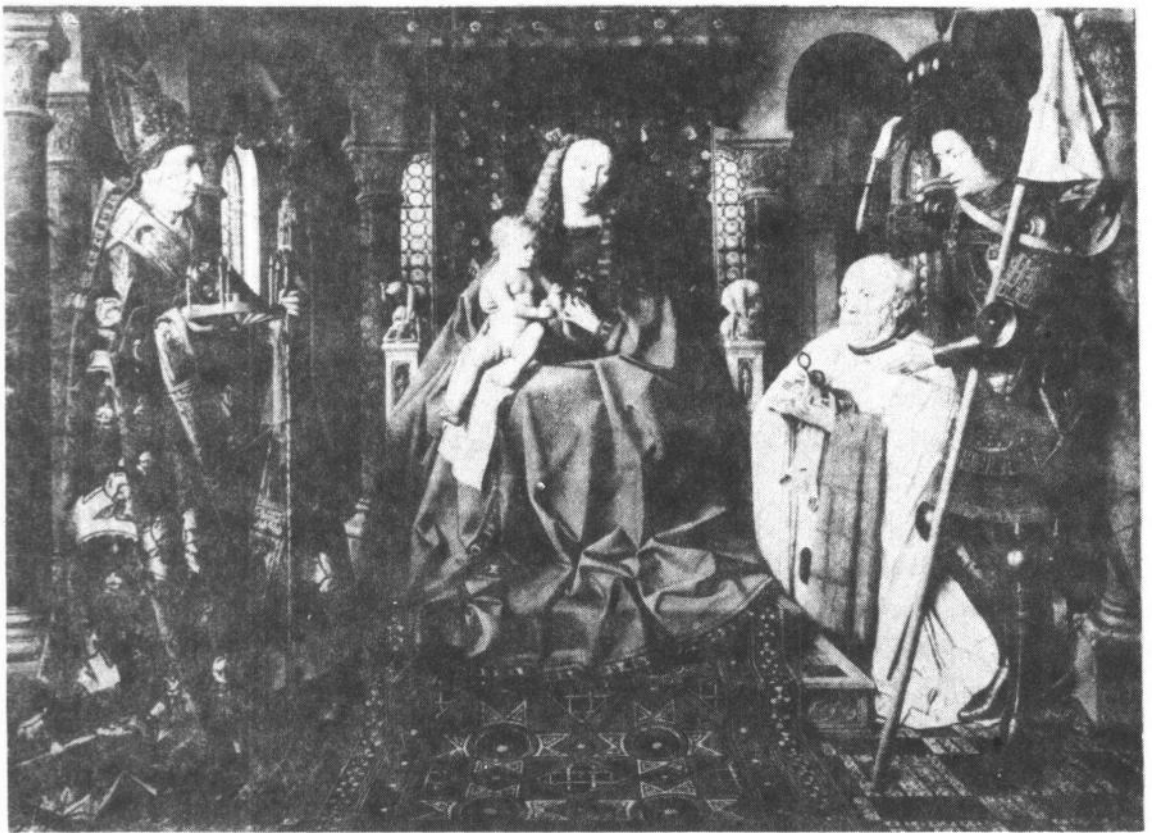
在莱奥纳尔多的同时代，这些观察无疑已经成了意大利画家和手工艺人的常识。然而描绘表面质地的头几步却不是在意大利迈出的。我们都把佛罗伦萨艺术和中心透视法的发展联系在一起，并且因此而将它与使用四周的光线〔ambient light〕揭示形体的数学方法联系在一起。光学理论的另一个方面，即光对不同表面的反应，则是由当时的阿尔卑斯山以北的画家首先探索的。正是在那儿，画家们首先掌握了描绘光泽、闪光和灿烂金光〔lustre, sparkle and glitter〕的技巧，这使那里的艺术家得以传达各种物质的特性。确实，十五世纪最初的几十年间，南北两个画派似乎瓜分了外形的王国。

让我们以作画时间相隔不到十年分别在布鲁日和佛罗伦萨的两幅圣母、圣子和圣徒的祭坛画为例，一幅是扬·凡·艾克〔Jan van Eyck〕的《圣母与牧师凡·德·佩勒》〔*Madonna with the Canon van der Paele*〕，作于 1436 年，现藏布鲁日博物馆〔图 151〕；另一幅是现藏乌菲齐〔Uffizi〕博物馆的多梅尼科·韦内齐亚诺〔Domenico Veneziano〕的《圣母子与诸圣徒》〔*Madonna and Child with Saints*〕，约十年之后作于佛罗伦萨〔图 152〕。现在，没有哪幅印刷品能传达出凡·艾克原作那奇迹般的微妙效果，然而即使是一张不够好的图片也多少能说明凡·艾克描绘质地的范围和丰富性：圣母衣袍上宝石的闪光〔见图 151〕、圣多纳先〔St Donatian〕祭服上的僵硬锦缎〔见彩版 I〕、圣乔治的盔甲那磨得光滑的表面、柔软的羊毛地毯、镶铅边的窗玻璃、以及光亮的大理石柱的感觉——你可以举出凡·艾克那神奇技巧对画中任何一种材料和表面的魔术般的处理。从某种意义上说，这一切全靠了镜子的作用，

〔1〕里克特，同上书，第133篇（国家图书馆2038，32a）。关于类似的论述，见莱奥纳尔多《论绘画》〔*Treatise on Painting*〕，A.菲利浦·麦克马洪〔A.Philip McMahon〕编辑（普林斯顿，1956 年），260–3 页，在"*Lustre*"条下。

〔2〕里克特，同上注，第135篇，第一节。

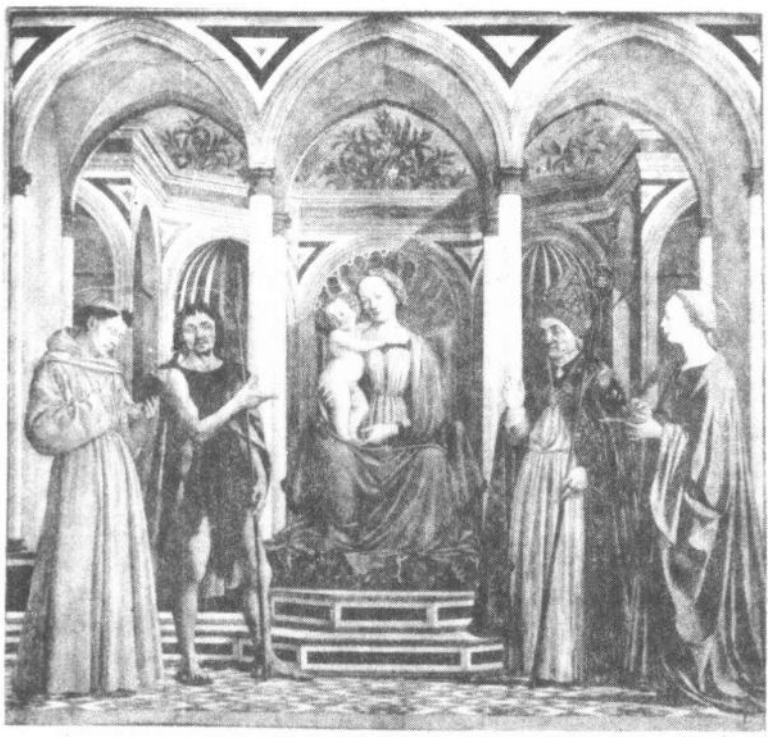
〔3〕里克特，同上注，第二节。



151 扬·凡·艾克：圣母子与圣多纳先，圣乔治和牧师凡·德·佩勒，1436年，布鲁日博物馆

因为扬·凡·艾克比任何人都更意识到闪光是由各种镜像构成的。在原作中，我们实际上还能看到圣乔治盔甲上的某些部位有圣母红色外衣的反光。与这种描绘反光的神奇精确性相比，凡·艾克对空间形式的处理就不那么有把握。他没有掌握透视构图的艺术，因此地板微显倾斜，人和建筑的空间关系也不完全令人信服。

当我们看到多梅尼科·韦内齐亚诺的《圣母子与诸圣徒》〔图152〕时，我们就会意识到这一点。在这幅杰作中，人物明确而又坚实地站在地板上，拼花地板也是按射影几何法则构作的，使我们感到了贝伦森称为"触觉价值"的那种形式的紧实性。这种紧实感与空间清晰感不仅取决于画面的线性结构，而且更多地取决于对光的处理。不仅所有的形体都以光和影来塑造，而且我们还看到，阳光不断溢进敞开的庭院，赋予整个画面一种明朗的宁静，这是伟大艺术家皮耶罗〔Piero della Francesca〕所独具特征的那种宁静。多梅尼科·韦内齐亚诺再现的光是事物的一种客观状态。想象一下我们移动我们的立足点，则柱子的重叠也会变化，但是光不会变。这是照光，而



152 多梅尼科·韦内齐亚诺：圣母子与圣弗朗西斯，施洗者圣约翰，圣泽诺比乌斯和圣露西，约1445年，佛罗伦萨，乌菲齐宫

不是光泽。这一不同的强调在两幅画最相似之处，即两位戴法冠的主教头上〔彩版 I，图 153，154〕表现得特别清楚。用摄影师的话来说，多梅尼科的像是暗的〔mat〕，凡·艾克的像是有光泽的〔glossy〕。

这种对立当然部分是由技法造成的。两位艺术家采用了不同的手段，因而产生了不同的画面。借用瓦萨里的话来说，多梅尼科用蛋彩〔tempera〕作画，凡·艾克用油彩作画。碰巧的是，这种手段的对立在瓦萨里所描述的多梅尼科生平的浪漫故事中起了一定作用，因为瓦萨里宣称，这位大师已经掌握了油画的奥秘，因而遭到嫉妒成性的卡斯塔诺〔Castagno〕的谋杀（不过事实上他比卡斯塔诺后死）。

现在我们已不象瓦萨里那样确信，凡·艾克技法的秘密主要是得之于油彩的运用。不过，凡·艾克画作表面那层层敷设的透明上光油〔glazes〕确实在某种程度上表现了油彩的光润。

然而我希望我已经证明，他们的画面之所以不同，更多的不是技法或手段的对立造成的，而是他们把握视觉现象的不同方法造成的。注重以光和影塑造坚实形体的表面，这使佛罗伦萨的那幅画具有雕塑的特质。在看完凡·艾克如此生动地描绘

的圣子躯体的柔嫩和圣母头发的光泽之后，我们会觉得多梅尼科的人物象是用无生命的固体材料制成的一群雕像。

反光或高光对于质感印象至关重要，可奇怪的是居然还没有哪位研究文艺复兴艺术的史学家对这种效果的发展作过专门研究。这里就如在别的艺术中一样，空间问题似乎垄断了风格分析的伟大先驱者们的注意力。为了追寻最初真正的高光——对闪光而不是照光的描绘——参观所有大型博物馆都是值得的，因为在这种追寻的过程中，我们会发现这个问题为什么如此令人迷惑。原来，在十五世纪之前，闪光和照光的区别与其说被人忽略还不如说被人回避了。不管我们在哪幅画上遇见一个确实应该闪烁发光的物体，不管是一块宝石还是一只金杯，我们看到的必定是真正的金色颜料〔gold paint〕，甚至是用固体的彩色粘土混合物〔paste〕模仿的宝石。

正是这种热爱黄金和辉煌的表现，在我们讨论的那种绘画产生的时期，遭到了莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂〔Leone Battista Alberti〕谴责：

153 扬·凡·艾克　圣多纳先〔图151细部〕

154 多梅尼科·韦内齐亚诺　圣泽诺比乌斯〔图152细部〕

有些人过分地运用黄金,因为他们认为黄金能赋予所再现的对象以某种庄严。我本人一点都不赞赏他们。即使我想画维吉尔笔下的狄多身上金饰品的晃动,她用金丝束起的头发,她用金腰带扎住的长袍,她驾车时用的金色缰绳,以及所有金光闪闪的东西,我仍然宁愿设法用色彩来描绘这些从四面看都使观者炫眼的闪烁金光,而不是用黄金。因为是艺术家对色彩的运用引起人们对作品的赞美,而且我们还可以证明,如果一块平板上用了黄金,那么许多本来应该画成明亮闪烁的表面就会使观者觉得暗淡,而另一些原应画得较暗的部分可能会显得较明亮。(1)

阿尔贝蒂把中世纪绘画中滥用黄金的做法归因于想赋予图像以"庄严"的愿望,这无疑是对的。正是这种威严和辉煌的印象在我们上文〔指"阿佩莱斯的遗产"〕讨论过的那幅约作于1200年的拜占庭圣母像〔彩版Ⅳ〕中起着重要作用。在分析该作品对照光和反射的描绘时我们还注意到,这些现象之间的区别已不再被清楚地注意。与各种自然外貌的联系已经被切断。

但我们同时也看到,这种隔断并没有导致艺术家立即放弃希腊绘画中发展起来的那些描绘光的方法和手段。阿佩莱斯的语言也许已经受到曲解,变得混乱,但是,正象在拜占庭仍然使用着希腊语一样,古代艺术的语汇也仍然被用于瓦萨里称为"希腊手法"的作品中。让我们将一幅作于法尤姆〔Fayum〕的希腊化时期埃及的墓葬肖像〔图155〕与十三世纪托斯卡纳〔Tuscany〕的一幅圣像风格的木板画〔图156〕作一比较。制作前一幅画的谦卑工匠知道怎样描绘眼睛里的高光和珠宝的闪光。而在后一幅画中,眼睛却表现出一种肃穆而又茫然的凝视。不过珠宝上仍旧带着白色的圆点,尽管这些白点不再能暗示出真正的闪光。

这幅木板画当然只是一件很粗糙的地方作品〔provincial work〕,但是。如果我们较仔细地观看另一幅托斯卡纳的"希腊手法"杰作,就会确信,真正的高光已经消失了。在看现藏伦敦国家美术馆中杜奇奥〔Duccio〕的《盲人的治愈》〔*Maestà*〕〔图157〕一画中的门框或窗格时,我们会赞赏画家暗示光线落在背景建筑上的技巧:窗户都是侧面受光,精确的白色

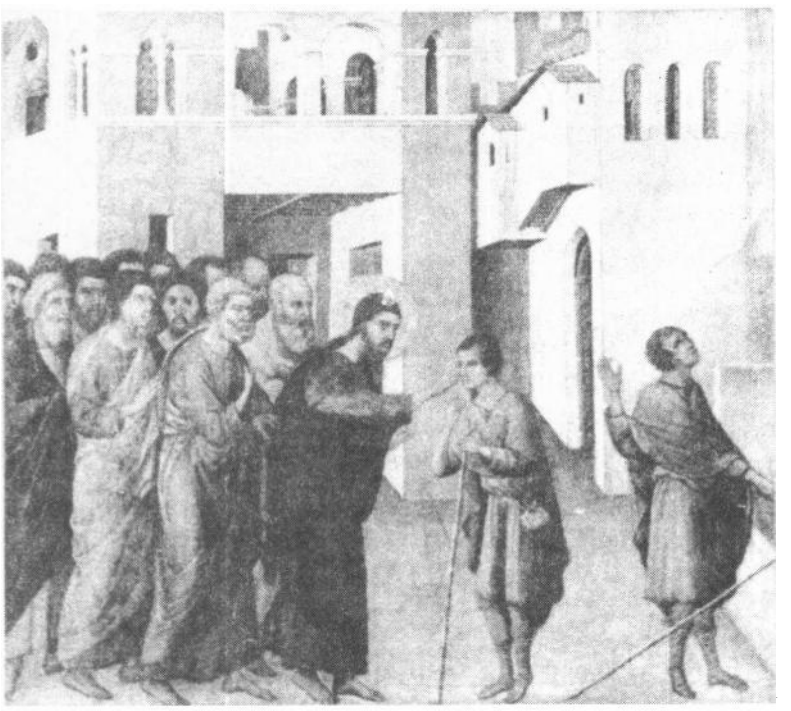
155 希腊-埃及肖像,出自哈瓦拉,公元二世纪,大英博物馆

156 托斯卡纳画师:圣米迦勒头像,十三世纪,维科修道院

(1) 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂,《论绘画和论雕塑》(On Painting and on Sculpture),C.格雷森〔Grayson〕编辑(伦敦,1972年)Ⅱ,第48,90-92页。

层次清晰地表明墙的形状和方向。画中的人物没有投影，但是就连盲人的手杖都显示了侧面照光形成的光与影，那几个穿褶皱衣服的人也具有明确的立体感。但是，他们的衣褶究竟是绸的还是羊毛的呢？换句话说，我们应该认为它们是暗淡的还是闪光的呢？我们越是迫切地问这类问题，就越能认识到，杜奇奥当时并不想让我们以如此精确的方式来理解他的色调效果，实际上就象他不愿意让我们去问背景上的建筑物到底有多高、离人物多远以及站在较后面的那几位使徒是比别人更高呢，还是因为他们站在较高的地面上。对于这类问题的通常反应是，认为所有中世纪艺术都以概念符号或程式符号进行创作，而这些符号在叙述神圣故事时并不直接参照视觉现实。不过就象所有简单的回答一样，这种象征的再现方式和写实的再现方式之间的对立论也运用了许多尚待考证的问题作论据。在《艺术与错觉》一书中，我试图论证，从某种意义上说，所有艺术都是根据常规的或概念的符号和图式进行创造的，尽管各种不同艺术风格能够转译〔encode〕或传达的信息的量和质也许迥然不同。

中世纪传统已经失去了传达照光与反光之间区别的能力和愿望，这一事实可以在文字资料中得到最好的证实。一篇出自中世纪末、新时代初的原典，琴尼诺·琴尼尼〔Cennino



157 杜奇奥：盲人的治愈，1308–11年，伦敦，国家美术馆

Cennini〕的《艺术之书》〔*Libro dell'arte*〕特别与我们的问题有关。它与阿尔贝蒂的画论和本文讨论的两幅祭坛画只有几年之隔。[1] 研究这份深受雷诺阿〔Renoir〕[2] 赞赏的史料的人，谁也不会低估谙熟常规曾在绘画中所起的重要作用。

在《艺术与错觉》中，我把这一观察简缩为一个公式：先制作后匹配。琴尼尼关心的是像的制作，在他的心里，研磨和调配颜料的秘方与画皱褶的规则之间并没有明确的区别。

琴尼尼在第 71 章中写道，当画家决定了皱褶应该用什么颜色来画后，不管是白色、黄色、绿色、红色或任何一种别的颜色，他就必须用三只碟子来准备再现色调的三种层次。比如他决定用红色，他就必须在第一只碟子里放入朱红颜料〔cinnabrese〕和少许白颜料，用水调好。在另一只碟子里他必须放入更多的白颜料调出更浅的红色。确定了这两种极端颜色后，他就能很容易地在第三只碟子里放入这两种颜料，调出中间色。然后，他便着手在最暗的部位画上三种颜料中最深的一种，不过他得注意不能超过人物的中等厚度（我认为这话意思是说，人物总体上被画家想象成从正面受光，并且向阴影退缩）。然后，他再用中间色调的红色从暗部向旁边伸延，使这两种颜色充分调和；然后他再用最浅的红色画突前的部分〔il rilievo〕，以精心的设计、感觉和技巧来安排皱褶。在几次重复这一过程、调和好画面颜色之后，他应该再用一只碟子调出比最浅的红色还要浅的颜色，用以加白皱褶上隆起的褶痕，然后他再用纯白精确地点出突前的部位，最后用纯朱红点染最暗的部分和某些轮廓线，“当你看着这一过程时，”琴尼尼接着写道，“你会比读这段文字时更深切地理解它”，他这话确实旨在消除人们的怀疑心理。不过请注意，他说的是看着这一过程的完成，他没有说看着真正的皱褶。制作总是先于匹配。

尽管这种方法的结果确实令人信服〔见图 158〕，但在这一传统中却很少有对自然外貌的参照。顺便说一句，丹尼尔·汤普森〔Daniel Thompson〕对琴尼尼这一手册的精彩译文在这方面却有些使人误解，因为汤普森总是让琴尼尼说“加上光”

158 塔代奥·加迪：临产圣母，约 1350 年，出自佛罗伦萨的保拉圣弗朗西斯教堂

---

〔1〕琴尼诺·琴尼尼，《艺术之书》，丹尼尔·V.汤普森翻译并编辑（纽黑文，1932—33 年）。

〔2〕雷诺阿给琴尼尼著作的早期编辑莫泰茨〔Mottez〕写过一封长信，最早发表在《西方杂志》〔*Journal de L'Occident*〕巴黎，1910 年 6 月号。在 H.乌德·伯奈斯〔H.Uhde Bernays〕的《艺术家关于艺术的通信》〔*Künstlerbriefe über Kunst*〕（德累斯顿，1926 年）294—303 页有德文译文。

〔put on lights〕，而原文只不过是 biancheggiare，即加白。"光"听上去好象琴尼尼想到了反光，可实际上他说的 bianchetto，即用于标示最突前部分的白色，要暗淡〔neutral〕得多。很清楚，在琴尼尼的所有教导中，不管是对素描、壁画还是蛋彩画方面的教导，这个词的含义全是说任何光照处表面的隆起部位都应该用白色标示。

这依然是晚期古典时期的"菲罗波诺斯法则"所规定的过程。这一法则就是：暗部的光亮部分会显得突前。我们所用的"高光"〔highlight〕一词可能仍然不仅有"最高的"，即"最亮的"光之意，而且还有"突出"〔eminentia〕之意。法语中的 rehauts 和德语中的 weiss gehöht〔均为用白色提亮〕用在说明色调素描〔tonal drawing〕〔图 159〕时，也具有同样的意思。

没有必要重复这种突前印象的光学原因。用琴尼尼的话来说，这种印象可以通过用 bianchetti〔白色〕标示 rilievuzzi〔突起部位〕来获得。我们已经看到，我们有充分的、基于可能性的理由把强烈光照的部分解释成突前部分，但是我们也看到，在琴尼尼所接受的简化惯例和视觉世界中的许多可能性之间还存在着一条相当深的鸿沟。

琴尼尼在书中没有意识到，不同的物质，根据其吸收和反射光的倾向，应该在凸起部分着上不同的白色。他在讲这个问题时对质地避而不谈就很能说明这一点，因为他在其他地方确实对那些想模仿天鹅绒、羊毛或绸缎质地的画家们提出了指导意见。他建议直接在墙上或画板上模仿这些质地，就象当时人们仍然用雕花金板的表面来模仿饰金织锦一样。如果画家想确切地再现一件衬里或外衣上的毛料，琴尼尼建议他用木块把墙面擦毛，以获得毛料的质感（见第 140 章）。模仿金子时也是这样——你尽量模仿或复制金的实际质地和金的材料性质，而不是金对光的独特反应。

在知道了扬·凡·艾克用后一种方法所取得的惊人成功之后，我们必然会觉得琴尼尼的指导意见相当幼稚。不过，他对真实质地的关心表明，中世纪的传统正在解体。他在一段著名的论述中谈到了"根据自然绘画的凯旋门"〔triumphal arch of drawing from nature〕。这一指导比所有别的样本或范例都更优秀，况且他这话是诚心诚意的（见第 28 章）。

我把琴尼尼当作我们关于中世纪程式主义〔conventionalism〕的一个知识源泉，这样讲实际上是把事情过于简单化了。他对画衣褶的指导以及他关于色调分配的说法

159 托斯卡纳画师：站立的福音书作者。素描，约 1430 年，伦敦，大英博物馆

从总体上说确实与许多世纪前流传下来的古典绘画过程相一致，但在其中的一些章节中，他却使传统术语“bianchetti”〔白〕让位于lumi〔光〕。他还在令人惊讶的一章中告诫艺术家，在教堂里绘画时要留心窗户的位置和光的射入。他写道：“你必须以必要的理解力抓住它，跟随它，否则你的作品就显示不出突前的部分，而只会成为一件毫无技巧的低劣玩意儿”（第9章）。

琴尼尼特别引以为豪的是，他传授的技巧和方法是源于他所接受的从乔托那儿直接沿袭下来的传统。乔托是琴尼尼的老师阿尼奥洛·加迪〔Agnolo Gaddi〕的老师的老师。“是乔托把绘画艺术从希腊的转变成了拉丁的，并使它变成了一种全新的艺术”（*Giotto, rimutò l'arte del dipignere di grecho in latino, e ridusse al moderno*）（第51章）。只要能问问琴尼尼这话的确切意思是什么我们真愿意付出一切。可惜琴尼尼的书中只有一个地方重又谈到了乔托的成就以及他所开创的绘画程序，而且那一段也不容易理解。不过，那段话似乎对本论题有直接的关系，因为在这重要的第67章中，琴尼尼把乔托在壁画中塑造头像的方法与另两种他认为较次的传统作了对比。大体上说来，我认为这是草率而粗糙的画法与乔托的继承者所要求的精心而优雅的方法的对比。他讨论的所有方法的共同之处在于它们都是在灰泥上，即棕色底画〔Sinopie〕上进行的初步工作，关于这种底画我们从修复者那儿知道了许多例子〔图160〕[1]。琴尼尼对这个阶段使用的棕色混合颜料提出了指导意见，他要画家用一枝很尖很细的笔“表现出预期的脸庞，别忘了把脸分成三部分：前额，鼻子和包括嘴在内的下巴。”接着他又建议画家用一连串的绿色画法来塑造脸部，“下巴下面要画出暗影来，特别是脸部最暗的那边要画出暗影，然后在嘴巴下面和嘴的两边画上暗影，还有鼻子下面和眉毛两边……然后，用一枝白毛尖笔蘸上这种绿色〔verdaccio〕匀称地勾画出所有的轮廓：鼻子、睛睛、嘴巴和耳朵。”

在这种打底工作完成之后，琴尼尼提出了三种可供选择的方法：

当脸部画到这个阶段时，有些大师以一点用水稀释了的石

160 洛伦佐·迪·比奇（1350–1427），圣母加冕，阿雷佐街上的湿壁画的棕色底画，佛罗伦萨

〔1〕乌戈·普罗卡奇〔Ugo Procacci〕《棕色画稿与壁画》〔*Sinopie e Affreschi*〕（米兰，1961年）；另见《伟大的壁画时代》〔The Great Age of Fresco〕展览的目录（纽约和伦敦，1968年），由米勒德·迈斯〔Millard Meiss〕作序。

灰白，按部就班地点出脸上凸出的和显眼的部分，然后在嘴唇上施点粉红色，面颊上加点"小苹果"。接着再用一点淡淡的肉色略微渲染整个脸部。除了最后再用一点白色点出突前部分外，这就算画完了。这是一种好方法。

有的人先在脸上着肉色，而后用少许绿色和肉色将脸塑造成形，再用一点白色〔*alchuno bianchetto*〕点出亮部，就算完了。这是不大懂行的人的方法。

但是，你得在我教你关于绘画的每一过程中遵循这一方法，因为杰出大师乔托遵循了这一方法。他收了佛罗伦萨的塔代奥·加迪〔Taddeo Gaddi〕为徒，长达二十四年，而且塔代奥还是他的教子。塔代奥收了他自己的儿子阿尼奥洛〔Agnolo〕为徒，阿尼奥洛收我为徒达十二年，他也是教我用这种方法学画的，阿尼奥洛用了这种方法，所以他的设色比他父亲塔代奥更美丽更清新。

琴尼尼建议，在用绿色勾勒出脸庞之后，应该用一点粉红色点缀嘴唇和面颊上的"苹果"。他的师傅曾把这些"苹果"画得更靠近耳朵，而不是鼻子，因为这样有助于凸出脸庞。把这些"苹果"的边缘淡化之后，就应该准备整体的着色。就象在画衣褶时一样，他建议也用三只碟子调制三种不同层次的粉红作为肉色。

现在，取那只颜色最浅的碟子，用一枝又软又粗的鬃毛笔蘸上一点这种肉色，画出脸部所有凸起部分的形状；然后……用……中间调子的肉色……画出脸上所有半调子〔half-tone〕的部位……然后用第三种肉色画最深的暗影，但是得注意保持原有绿色的效果。用这种方法重复几次，使三种肉色之间的过渡显得和缓，直到和真的脸一样……。着完这三种肉色之后，再调出一种更浅的、近乎白色的肉色，用来点饰眉毛、鼻子的突前部分、下巴尖和眼睑，然后用一只很尖的白毛皮笔蘸纯白来描画眼白、鼻尖、嘴角边的那一小块以及所有这类微微凸出的点。然后取另一只黑色碟子，用同一枝笔蘸黑色描出瞳仁之上的眼睛轮廓以及鼻孔和耳孔。然后用少量暗棕色〔dark sinoper〕点饰眼睛下面、鼻子周围、眉毛和嘴巴，在上嘴唇下加一点暗影，因为这儿得比下嘴唇暗一点。

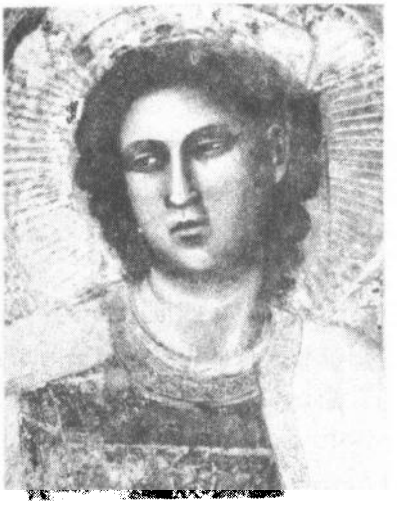
琴尼尼接下去同样仔细地谈了头发的画法。撇开其中的细节不提，我认为他推荐的过程显然是注重造型的，而且是从光

到影的造型〔modelling〕，因为这就是运用三种肉色色调的过程。把这种过程与乔托及其传统的实体感联系起来，这显然不是毫无根据的瞎想，因为在这种精心敷设调和三种肉色调子的色调法中，传统的光的功能失去了价值。琴尼尼所抨击的那种方法主要依靠加在单色调肉色上的暗部和亮部来表现形式。在他称之为乔托的方法中，这些强调从一开始就从属于结构的建立。

我相信视觉证据能证实这种解释。瓦萨里所谓的"希腊手法"——包括我们归之为契马布埃〔Cimabue〕和杜奇奥的作品——仍然更多地依赖于那种既可看成是高光又可看成是照光的无区别光的效果。在阿西西〔Assisi〕的一幅据说是契马布埃画的天使〔图 161〕的头上，这些效果清晰可见。这幅画与帕多瓦〔Padua〕的竞技场教堂〔the Arena Chapel〕中乔托画的一幅圣母头像〔图 162〕形成鲜明的对比。任何去乌菲齐参观的人一定会被那幅与拜占庭传统的雄伟木板画并排而挂的乔托的《万圣节的圣母》〔*Ognissanti Madonna*〕〔图 163〕中所表现的清晰和庄严所打动。当然，这场革新与别的情形一样，有所得也有所失。让我们把杜奇奥的《鲁切莱圣母》〔*Rucellai Madonna*〕（图 164）中圣子基督的头和鼻尖上那迷人的高光与乔托画中那厚重的造型〔图 173〕和琴尼尼详细描述的向暗影的平滑过渡作一比较。从这类细节中可以清楚地看出，乔托离开那种拜占庭似的、无差别地描绘光的惯例已经有多远了，以及他如何注重于把照光用于形式的表现。乔托在帕多瓦的竞技场教堂里作了第一批模仿雕塑的大型浮雕式灰色画，这并不是没原因的。也许琴尼尼说乔托把绘画艺术从"希腊的"转变成了"拉丁的"并使之变成一种全新的艺术，指的就是这个意思。

因此我认为，乔托的革新可以与普林尼确定为波西亚斯的革新相媲美，只不过它是朝着相反方向的。我们前文〔指阿佩莱斯的遗产〕讨论过的普林尼那部著作中读到：在波西亚斯之前，画家作画时先用明亮的色调，再用黑色修饰，而波西亚斯却反其道而行之，这样——如我所认为的——他就为阿佩莱斯所做的发现铺平了道路。如果乔托作画真的是主要从亮到暗，而且很少运用高光，这将有助于解释他的艺术与古典的、前希腊化时期的希腊绘画精神之间的亲缘关系。这种亲缘关系很容易感觉到，但不容易确切说明。

这种解释在乔托画的那种传统的母题中得到了某种证实。我们已经讨论了这一母题从希腊艺术到后期拜占庭绘画和斯拉夫绘画的发展——这就是带有图式化平台和我称为"发光的突



161 据说是奇马布埃画的天使，约 1290 年，阿西西，圣弗朗西斯教堂

162 乔托：圣母头像，《最后的审判》细部，约 1306 年，帕多瓦，竞技场教堂

边"的传统岩石台阶背景。这些岩石的基本形状和作用在乔托的风景画背景中并没有多大变化，这在竞技场教堂叙事组画〔cycle〕《逃亡埃及》〔*The Flight into Egypt*，图 165〕的背景上得到例证。这一背影无疑是根据自然画成的。实际上，乔托用于表现距离或深度的色调法〔tonal method〕仍然可以与菲洛波诺斯法则联系起来。这一点在琴尼尼的手册中有记载。我们读到，"你要使山看上去愈远，你就得用愈深的颜色。你要使山显得愈近就得用愈浅的颜色"〔第 85 章〕。乔托遵循了这一方法，但他摒弃了不自然的反光的外表，而这种外表却仍然是杜乔奥风景画的特征〔图 166〕。

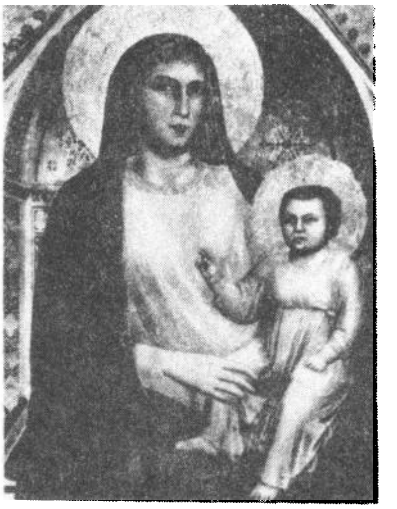
这种从希腊程式中的解放或许解释了琴尼尼书中另一段著名的论述，一段被有些评论者认为幼稚的论述——他提出的根据现实来研究山和岩石的外貌的论述：

"如果你想获得一种画山的好风格，把山画得象真的一样，你可以搬几块凹凸不平的、没有清洗过的大石头来照着画，根据情理运用光与暗〔lumi e schuco〕。"

可情理向画家表明的是，没有清洗过的石头是不会有反光的，这种石头只会导致画家画出乔托画中岩石的那种紧实外貌。

通过对十四世纪佛罗伦萨绘画的详细研究来考察和证实琴尼尼对乔托使用的新方法的解释，这未免与本文离题太远。不管怎么说，贝伦森的插图目录本〔1〕和伊夫·博苏克〔Eve Borsook〕那本价值无比的《托斯卡纳的壁画家》〔*The Mural Painters of Tuscany*〕〔2〕中那些精美绝伦的复制品似乎与这里的解释并不矛盾。实际上，锡耶纳的绘画传统相对来说并未受我所说的"乔托改革"的影响，而是继续发展那种对微小细节的关注（这种关注与其特有的白色笔触相一致），这样说也符合本文的解释。

这两种方法中哪一种应该被认为是迈向现实主义的更大一步呢？这个简单的问题没有简单的答案。每一种传统都发展了一种习语或（用现在的行话说）一种代码，用以记录或转译视觉现实中的某些特征。一旦艺术家和公众的注意力集中在某一



163 乔托：万圣节的圣母，细部，约 1305–10 年，佛罗伦萨乌菲齐宫

164 杜奇奥：鲁切莱圣母，细部，约 1285 年之后，佛罗伦萨乌菲齐宫

〔1〕伯纳德·贝伦森〔Bernard Berenson〕《文艺复兴时期的意大利图画，佛罗伦萨学派》〔*Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*〕，（伦敦，1963 年）

〔2〕伦敦，1960年

特定的表现现实的方法上，画家就很有可能会留心那些能用自己的方法最好地表达出来的效果。"先制作后匹配"这个便于记忆的公式是为了表明，琴尼尼向乔托传统中学来的那些图式化

165 乔托：逃亡埃及，约 1306 年，帕多瓦，竞技场教堂

166 杜奇奥：篡边的三个玛丽，1308–1311 年，锡耶纳，大教堂慈善会

方法并不是以第一手的观察为基础，反而是这些图式化方法导致了新的观察。比如，我相信，正是由于强调了在坚实平面上的造型，所以画家才有必要越来越注意想象光线的射入以及色调层次的效果。

阿尼奥洛·加迪〔琴尼尼曾在他的工作室里受训十二年之久〕在1930年左右画于圣十字教堂〔Santa Croce〕的一幅壁画中，用统一的光描绘了圣马可的形象，而光又是通过不同的画面对比来表现的〔图167〕。一旦这些效果被人注意和研究，马萨乔之类的天才用这些对比来表现阳光〔图168〕的路便被打开了。从某种意义上说这样做牺牲了乔托的匀称过渡法，然而，我们很难想象这种写实主义的创新能直接从古希腊手法的惯例中产生出来。马萨乔知道，小块画面的对比能产生一种强光与影的印象。这一发现使他能在关于圣彼得生平的系列画中收入这位圣人用身影治愈跛子的奇迹〔图169〕。

167 阿尼奥洛·加迪：福音书作者马可，约1390年，佛罗伦萨，圣十字教堂

马萨乔用于确定统一照光中形式的位置的方法与科学透视法（即通过几何方法确定空间关系的方法）的首次运用相巧合，这决不是偶然的。当然，马萨乔还完善了雕塑般的实体感和坚定感效果，我们现在仍把这种效果与从乔托到米开朗琪罗的托斯卡纳艺术的中心传统联系在一起。它的光荣之处在于确定了结构而不是质地，因为在这个客观化的世界上，以我们位置的移动而移动的闪烁高光没有存身之地。这一成就要求高度的集中行为〔supreme act of concentration〕，这就使古老的菲洛波诺斯法则变得过时，至少是不适用了。

有一种媒介特别显示出这种抛弃古老法则所带来的益处，我指的是镶木细工艺术。这种艺术仅仅通过把各种彩色木块按正确的透视关系并置〔图170〕就达到了惊人的可感实体印象。从乔瓦尼·鲁切莱〔Giovanni Rucellai〕的《杂录文稿》〔*Zibaldone*〕中可以看出，佛罗伦萨人对这一新发明是多么的骄傲。鲁切莱把镶木细工艺术列在同属他的城市和他的时代之光荣的绘画的前面："从古到今，从未曾有过这样的木制品、嵌花和镶木细工艺术大师，也从未曾有过这样的透视技巧，这种技巧是任何人用笔都不能超过的。"〔1〕

表现这种技巧的大部分幸存品都来自佛罗伦萨以外的地方，而且都是完成于十五世纪后半叶。但是我们知道，在

〔1〕A.佩罗萨〔Perosa〕《乔瓦尼·鲁切莱和他的杂录文稿》〔*Giovanni Rucellai ed il zuo Zibaldone*〕（伦敦，1960年）第61页。

1440年左右，用这种技巧制造的橱柜都是供佛罗伦萨大教堂圣器收藏室用的。碰巧的是，马萨乔的兄弟斯凯贾〔Scheggia〕就在制橱工匠的名单上。[1]

我认为，我们在读阿尔贝蒂《论绘画》〔De Pictura〕这本值得注意的书时应该根据这一背景来读。该书讨论了光与色的处理。象菲洛波诺斯一样，阿尔贝蒂也关心突前效果，即绘画中明显突出画面的部分。但是对他来说，这只意味着画中的头应该突出于画面，应该象是雕刻的一样。画家如果想取得这种大受赞美的效果就应该仔细观察光与影〔Lumina et umbrae〕。

并且要注意，在光线照射的画面色彩更清晰更明亮，在光的强度逐渐减弱的地方，色彩就更暗淡。还应该注意，暗影是以什么方式与光形成对比，这样，在任何一件表面被光照亮的物体上你都可以找到相对的、被暗影模糊的表面。

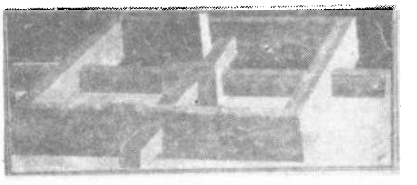
但是，一旦涉及到用白色模仿光和用黑色模仿影，我劝你进行专门的研究，以便认识那些有光和影的表面。这种表面从自然和母题中可以最好地学到。一旦你充分理解了它，你便可以在轮廓内恰当的地方用尽可能少的白色修饰色彩，而在对应的地方添上同量的黑色。有了这种黑白平衡，一块升起的突出部位就会显得更加逼真。继续以同样的精细进行添饰，直到满意为止。[2]

我所知道的说明阿尔贝蒂方法的最好例子是安杰利科修士〔Fra Angelico〕1437年画的一幅祭坛台座画〔predella panel〕〔图171〕。该画作于阿尔贝蒂《论绘画》出版的后两年。在这里，我们发现阿尔贝蒂推荐的一半光照和一半暗影的细心平衡，这种平衡特别表现在一个背影人物以及风景部分的峭崖中。峭崖中的闪光被全部消除，以让位于照光。阿尔贝蒂宣称 这一过程将为对自然的研究所证实，这一宣称当然应该有所限定。自然中并非每件东西都表现出光照部分与暗影部分对半分的比例。但对阿尔贝蒂来说，这种精确平衡的观念是如此重要，以致于他建议应该用非常虚的一笔来标示中心点或分

168 马萨乔：《圣彼得的就职》中旁观者的头像，约1428年，佛罗伦萨，卡尔米内圣玛丽亚，布兰卡奇小教堂

169 马萨乔：圣彼得用影子治愈病人，细部，约1425–27年，佛罗伦萨，卡尔米内圣玛丽亚，布兰卡奇小教堂

170 米谢勒和乔瓦尼·斯帕诺罗：唱诗班席内牧师座席上的嵌木细工，作于十五世纪后半叶，比萨主教堂



〔1〕沙泰尔〔A.Chastel〕"十五世纪的镶木细工与透视"〔Marqueterie et Perspective au XVe Siecle〕，载《艺术评论》〔*Revue des Arts*〕，巴黎，1953年9月，141–154页，以及《文艺复兴的黄金时代》〔*The Golden Age of the Renaissance*〕，（伦敦，1965年），第245–263页。

〔2〕前引著作，第46段，第89页起。

171 安杰利科修士：圣尼古拉斯的生涯组画，罗马，梵蒂冈美术馆

界线，以帮助计算。显然，这种过程排除了古代和中世纪传统中用白色标示最突出的皱褶的惯例。乔托的改革在此达到了合乎逻辑的结果。

因此，阿尔贝蒂反对过分使用白色是有道理的，这和他警告慎用真金出于同样的理由。他在修正威特鲁威关于朱红色的论述时说，他希望白色颜料能象最珍贵的宝石一样昂贵，因为这一来画家们就会少用白色。他提出这一温和责备的上下文与本文的论题有特殊的联系，因为他在那里讲到了微光或闪光的问题。他知道——也许他是画家中第一个知道的人——"画家除了用白颜料〔album colorem〕来模仿最光滑的表面上的闪光〔fulgorem〕之外，别无他物，就象他只能用黑色来描绘最暗的黑夜一样。"换句话说，画家一般不应该用尽他的全部亮色与暗色，而应该永远依靠对正确关系的研究，"因为这种黑白并置具有如此的力量，只要有技巧和方法，它就能在一幅画中传达出金、银和玻璃的最明亮表面。"〔1〕

尽管阿尔贝蒂在此略微混淆了光的强度和反光这两种不同的东西，但这段话仍然是极妙的。这是一种可以理解的混淆，因为光滑表面的最强闪光〔2〕确实可以是太阳的镜像，因而也可以接近阳光的强度。但是，在微暗的时候，当高光或许比画家笔下最强的光还暗时，我们也能看清金子的质地和闪光。也许确实只有阿尔贝蒂所谓的黑与白的正确并置，即色调之间的梯度，才能产生这种闪光的印象。

即使如此，阿尔贝蒂告诫画家"画的基本色调越暗，画家

〔1〕前引著作，第47段，90页起。

〔2〕由H.亚尼切克〔H.Janitschek〕编辑的意大利原文〔维也纳，1877年〕第135页，在这儿用的是"擦得锃亮的剑上的最大光泽"〔l'ultimo lustro d'una forbitissima spada〕。

表达光之效果的余地就越大"的话还是对的。如果画家想表现光亮，他就不能沉溺于对明亮色彩的喜爱。从莱奥纳尔多到卡拉瓦乔和伦勃朗的绘画发展都倾向于证实这种分析。

阿尔贝蒂的精辟分析是否得益于他对佛兰德斯〔Flemish〕绘画的谙熟呢？他从1428年到1431年间一直在阿尔卑斯山以北，其时正是新艺术在那里成形的时期。实际上他可能在结束流放重回佛罗伦萨之前已经知道了这种新艺术，不过这仅仅是猜测，而且这种猜测对目前的讨论并不太重要。重要的是，在那个多梅尼科·韦内齐亚诺和凡·艾克的时期（也是我作为出发点的时期），白色和光的问题成了那次讨论的主题。

那时，乔托已经开始减少希腊手法〔Maniera Greca〕中的白色，因为这种白色破坏和扰乱了结构的清晰性，而这种清晰性只有通过平衡的光影造型法才能产生。我的假设是，这种革新从未对北方绘画传统产生同样程度的影响，因此北方能够比较容易重新发现这些白色的潜力，并用它们来创造反光的效果。

在那些认为阿尔卑斯山南北的文艺复兴都同样是"与过去决裂，重新发现自然"的人看来，我的假设一定显得多余。有这种思想的史学家对各种传统的环节不会太感兴趣。对他们来说，扬·凡·艾克之所以画了高光是因为他注意到了它们，就象马萨乔画了用光来塑造的清晰形式是因为他知道如何使用他的眼睛一样。从某种意义上说，马萨乔和扬·凡·艾克之间的区别足以使这种解释不值一顾。我们在自然中能观察到什么取决于我们的兴趣和注意力。在佛罗伦萨画家看来，物体表面上相互交错掠过的反光看上去象随机的杂音，他们在寻求形式时对此是不屑一顾的。北方一些观察自然的画家被这些光在揭示和表现质地方面出人意料的能力迷住了。我不是研究哥特绘画的专家，但是这种新的写实主义兴起的某些阶段已经被专家们如此完整地描述出来，所以我们大致知道应该在哪块地域上去寻找新技巧的最初迹象。〔1〕在考察1400年前后的所谓国际哥特风格时我们发现，注重微小细节的写实主义并不表明人们已经清楚地意识到了光泽，但是我们也发现，尽管这种习语结合了许多意大利的母题（特别是锡耶纳和意大利北方的母题），但它仍然包含了中世纪传统的各种多义性。中世纪传统喜欢用

172 梅尔奇奥·布勒德拉姆：天使报喜和圣母来访，约1400年，第戎，美术博物馆

173 布拉斑特画师：圣母的加冕，约1400年，布鲁塞尔皇家博物馆

〔1〕欧文·潘诺夫斯基〔Erwin Panofsky〕《早期尼德兰绘画》〔*Early Netherlandish Painting*〕（麻省坎布里奇，1953年）。

金色和白色点饰出明亮的隆起部分和发光的点。如果研究一下十四世纪最后几十年的波希米亚大师的木板画[1]或是十五世纪初汉堡的弗朗克画师〔Meister Francke of Hamburg〕的木板画[2]，我们会注意到他们在狭窄的褶痕里以及头发和鼻尖上运用了散布的传统光线；只要追踪这些生动的细节在梅尔奇奥·布勒德拉姆〔Melchior Broederlam〕的勃艮第式气氛[3]中的表现〔图172〕，老传统的这些精雕细琢和当时在托斯卡纳被使用的方法之间的对立便清晰可见。古典艺术中用于描绘辉煌的方法虽然仍处于沉睡状态，但随时准备着复苏。1400年前后画于尼德兰北部的《圣母生涯组画》〔*Scenes from the life of Virgin*〕〔图173〕[4]中，衣褶上、静物上、特别是风琴管上的白色突边可以被看作真正的高光，但是，光与光泽之间的区别缺乏一致性。

174 罗伯特·坎平：档火板前的圣母子，细部，1430年前，伦敦，国家美术馆

我说过，对错觉效果的新兴趣也许使人们发现，这种光只要慎重地运用（如阿尔贝蒂知道的那样），就可以用来表现闪光和质感。我希望这几个例子能说明我这话的意思，因为佛兰德斯错觉主义的真正发现并没有由于有了运用白色的新方法而完成，它的完成是由于引进了一种可以通过光的分布来表现的新区分，一种从闪光的珠宝到暗淡的绒毛的新的质感范围。这种错觉魔术同样利用了一个很重要的心理学事实。在掌握一种符号系统，不管是一种语言、一种游戏或一种艺术系统的过程中，我们会对所谓的明显特征产生警觉，因为明显特征的存在与否是最引人注目的。正确而又令人信服地加在珍珠、宝石或瞳仁上的高光，由于对比的作用，会使周围的表面产生一种暗淡的、具有吸收性的质感效果。凡·艾克在开始艺术生涯时很可能从实践中发现了这种方法。这种方法当然也体现在人称弗莱马尔的画师〔Master of Flémalle〕（这位画师很可能就是罗伯特·坎平〔Robert Cambin〕）的作品中。

现藏国家美术馆的《挡火板前的圣母子》〔*Virgin and Child Before a Firescreen*〕〔图174〕中运用了更多的乔托式造型法，而不是真正的闪光，然而在圣餐杯、婴儿基督的眼睛和

〔1〕安托宁·马泰伊切克和雅罗斯拉夫·佩西纳〔Antonin Matějcek and Jaroslav Pešina〕，《捷克的哥特绘画》〔*Czech Gothic Painting*〕（布拉格，1950年）。

〔2〕贝拉·马顿斯〔Bella Martons〕，《弗朗克画师》〔*Meister Francke*〕（汉堡，1929年）。

〔3〕格里特·林〔Grete Ring〕，《一个世纪的法国绘画》〔*A Century of French Painting*〕（伦敦，1949年）。

〔4〕潘诺夫斯基，前引著作中提到的书的图112，是另一个场景的插图。

圣母乳房里流出的那滴乳汁等关键地方还是加上了微妙的光。

但是，发现光泽〔lustro〕的充分潜力，即它不仅可以揭示闪光〔sparkle〕而且还可以表现灿烂光彩〔sheen〕，这一直都是和凡·艾克兄弟的艺术联系在一起的。不过，这一点不应该妨碍史学家探索凡·艾克的绘画技法与罗伯特·坎平或林堡〔Limbourg〕兄弟的技法之间的联系，甚至与更早的传统的联系。扬·凡·艾克点饰织绵上光亮的方法〔彩版Ⅰ，图175〕[1] 也许可以被看成对拜占庭艺术中惯用的金色网络〔彩版Ⅳ〕的一种无限修饰。这些网络可以被看成光和反光，也可以被看成闪光丝绸的迷人而又不可捉摸的效果。这种效果也在绘画宝库中争得了一席地位，它需要通过点画法和影线画法所获得的最仔细的渐变过渡才能达到。据我所知，至今为止还没有人详细分析过扬·凡·艾克是怎样把这些效果和光泽效果结合起来的。艺术史学家之所以回避这个任务也许是因为人们认为对错觉效果的赞赏是无知者和庸俗之辈的标志。也可能他们过高地估计了"对自然的精细观察"之类术语的解释性力量。我们想看到一种对制作和匹配的更富于技术性的分析。在足够大的复制品上我们甚至还能看出扬·凡·艾克是怎样有步骤地增加金线上高光的强度和亮度，以使之与反射的光辉相一致。这样说也许会使这种魔术般的技法显得太容易，但是从某种意义上说，十五世纪佛兰德斯的大部分艺术家都掌握了这一绝招。

175 扬·凡·艾克：天使加百利，《天使报喜》细部。约1434年，华盛顿，国家美术馆，梅隆藏品

这种描绘质地的新方法在风景再现中导致了最大的进步。南方人对斜线造型法的研究导致了单个形式的孤立，安杰利科修士的祭坛画〔图171〕就是这种孤立形式的一个有启发性的极端例子。北方传统总是以积累精微的细节而骄傲，总要描绘出草地上的花朵和树上的叶子，但是，只有通过新近产生的对反光和高光的注意而达到的对质地的掌握，才能使凡·艾克兄弟把风景中的细节转变成一个可见世界的缩影〔图176〕。因为在那些细节小得连大师的神笔都无法表现的地方，不同表面的变化特征依然可以被精确逼真地描绘出来；茂密的树冠、远山上变化不定的光以及河面和草地都一下子被这些手法召唤了出来。

176 扬·凡·艾克：根特祭坛画细部，1432年。根特，圣巴沃大教堂

有趣的是，我们注意到，在这个转化过程中，北方大师们并没有简单地抛弃从古代到拜占庭艺术再到乔托和安杰利科修

〔1〕R.格雷戈里和E.H.贡布里希，《自然和艺术中的错觉》〔*Illusion in Nature and Art*〕（伦敦，1973年）图版15。

土一直延续的那些峭岩台阶背景。在梅尔奇奥·布勒德拉姆作于1400年左右的木板画〔图177〕中，仍然可以看见这些岩石的定式，尽管和乔托壁画中类似的岩石〔图165〕相比，这些岩石表面的塑造不那么粗糙，而是用小光点作了较为丰富的表现。在凡·艾克的风景背景中，这种表现的丰富性变成了对石头表面的生动刻划。我们既能充分意识到落在每块岩石和突出部位上的光，同时在那些较平滑或者较潮湿的地方也能感到岩石发出反光。

凡·艾克是如何处理我称为"发光的突边"〔gleaming ledge〕这一程式的？有趣的是他看来回避了这个问题。在他的绘画以及他许多门徒的作品中，总是被特意选出来表现这种不规则光的处理的那些山形特征的阶地或平地现在都被盖上了植物。

这种新的程式中当然有直接观察自然的因素。尼德兰人只能在山谷以及河流的峡谷看见岩石，比如在默兹河〔Meuse〕上一处两岸岩石耸立的深河床〔图178〕上。与自然的重新接触所产生的一个结果就是，画中的岩石的外表比例改变了，它们不再代表无限高的山峦，而只表示比例有限的高度，因而可以更容易地并入自然背景，尽管它们在奇异景象的构图方面的潜力仍然体现在博施〔Bosch〕、帕特尼尔〔Patenier〕和布吕格尔〔Bruegel〕等人的艺术中。(1)

在我这样强调对传统的系统化修改和提练的重要性时，我并不想低估观察自然在艺术发展中的作用。但是，假如仅仅"看"就使艺术家能够观察和画出视觉世界的任何方面，那么北方画家的发现和成就就不会使意大利人如此难忘，因为意大利人当然和别人一样，知道怎样使用他们的眼睛。

在本文的开头，我把莱奥纳尔多·达·芬奇称为最伟大的自然外貌探索者，他在《论绘画》中对自然效果的精细分析将证实这一评价。但是，这些观察到底在多大程度上影响了莱奥纳尔多艺术的结构和母题呢？在他从师韦罗基奥〔Verrochio〕的时候，尼德兰人的成就已经大部分传过了阿尔卑斯山。就象迪尔克·鲍茨〔Dierk Bouts〕在1464年左右画《最后的晚餐》时运用了佛罗伦萨人发明的中心透视法一样，对高光、光泽和闪光的描绘也已成了一些比较老练的托斯卡纳大师工作室里的拿手好戏〔trick of the trade〕。当然，甚至这样，这两个欧洲的主要画派也从未失去各自的特征。就象两种

177 梅尔奇奥·布勒德拉姆：《圣母来访》〔图182〕细部，约1400年，第戎，美术博物馆

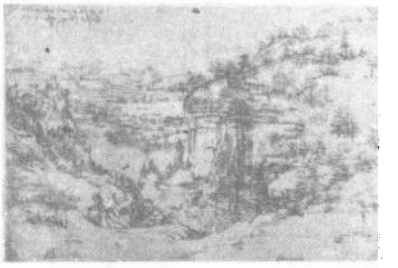
178 罗吉尔·凡·德尔·威登：《基督的洗礼》细部，大约作于1450年之后，柏林-达勒姆，国家博物馆

(1) 见本书的"文艺复兴时期的艺术理论和风景画的兴起"。

语言，虽然互借词语，但却各自保留着自己的结构和语汇一样，意大利艺术传统和北方艺术传统从未融合到其中有一方消失的地步。就象北方的艺术家在后来的许多世纪里不惜长途跋涉，越过阿尔卑斯山来学习古典传统中描绘形式的奥秘一样，意大利人也研究了那些热切的收藏家在低地国〔the Low Countries〕购买或订制的北方绘画杰作，以期从中学到他们所能学到的东西。

我相信，在莱奥纳尔多的早期作品中有大量证据说明，他也是一个积极研究北方画的学者。他在《吉内弗拉·德·本奇》〔*Ginevra de' Benci*〕一画中精心描绘了人物卷发上的光泽〔图 179〕，这个早期例子表明他与扬·凡·艾克一样，以能够描绘表面质感而引以为豪〔见艾克的画，图 175〕。在我看来，莱奥纳尔多风格的这个方面值得专门研究。不管怎么说，我想在此提出这样一个设想，莱奥纳尔多对北方人的一个特殊领域，即他们所掌握的风景背景的专注远远超过迄今为止被人们承认的程度。他作于 1473 年的那幅最早标有日期的素描〔图 180〕通常被认为是他在佛罗伦萨四郊的一次速写旅游时作的。[1] 但我认为它应该被视为一次对尼德兰绘画的研究。前景中有水流造成的生动岩壁，岩壁顶部植物丛生。这不仅使人想起根特祭坛画的背景，而且使人想起扬·凡·艾克《圣弗朗西斯》〔*St Francis*〕〔图 181〕中的岩石背景。就象凡·艾克的这幅画一样，莱奥纳尔多素描中的岩架〔rocky ledges〕也是为远景而设的一个陪衬，远景则从对面一个由高坡留出的峡谷中展开。然而，比这些结构上的相似更能说明问题的是，这幅素描和北方绘画一样，在描绘单个特征的空间关系上有些朦胧的成分。实际上我想说，由于这个原因，莱奥纳尔多的素描不可能是再现了一个真实的场景。至少我认为不可能从这幅素描中重建起哪怕是最粗糙的自然景物示意图。根据前景和山崖中树的高度来判断，岸上的岩石应该离观者很近，而且高度不会超过树的三、四倍。然而，从一条天知道哪来的河道流出并顺着这块岩石流入一个深潭的瀑布却表现出完全不同的比例。这流水根据推测大概是要再经过一个岩壁然后流入平地，可是如果我们试着跟随这水流，却又出现了新问题，而且，一旦我们注意了这一点，我们就很难解释前景以及它是如何曲折地伸入左边纵深处的。那座带有墙门和塔楼的颇具规模

179 莱奥纳尔多·达·芬奇：吉内弗拉·德·本奇，局部，1474 年，华盛顿，国家美术馆



180 莱奥纳尔多·达·芬奇：风景，素描。1473 年，佛罗伦萨，乌菲齐宫

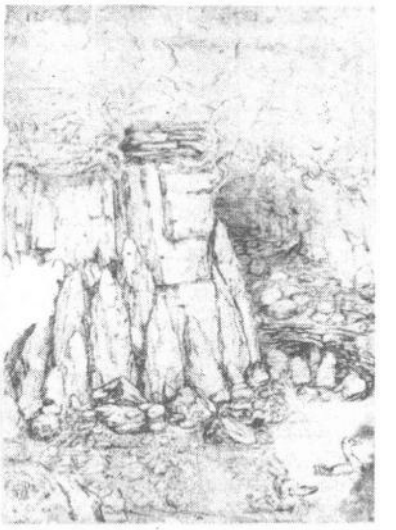
181 扬·凡·艾克：圣弗朗西斯的印痕，约 1438 年。费城，美术博物馆，约翰逊藏品

〔1〕最近的一次描述是卡洛·佩代里蒂〔Carlo Pederitti〕的《莱奥纳尔多》〔*Leonardo*〕（伦敦，1973 年）。

183 莱奥纳尔多·达·芬奇：岩间圣母，约1482年。巴黎，卢浮宫

的乡间邸宅肯定比那块高地的结构所显示的要远得多。邸宅所处的高地与底下的湖或者被水淹没的田野的关系也令人迷惑不解。我承认，即使一张真景照片有时也会出现同样令人迷惑之处，但是如果我们从这张素描回到凡·艾克的《圣弗朗西斯》的背景，我们就可以从这两幅画布局的基本相同上轻而易举地

找到这些矛盾的解释。这并不是说莱奥纳尔多的这幅素描是凡·艾克那幅画或任何一幅特定的北方风景背景的摹本，而是说，莱奥纳尔多的基本图式源于这些北方风景背景。莱奥纳尔多另一幅早期素描中的陡峭岩石河岸〔图 182〕也是这样。根据画中水禽的大小来看，河岸同样也不可能太高。画的表面结构与根特祭坛画〔图 176〕中的岩架非常相象，我想这母题无疑是从那儿得来的，但莱奥纳尔多仅是从一张画中临摹了这一岩石，还是出去选了一条合适的河，将岩石与真景相匹配，就象琴尼尼在画室里根据石头来研究山的画法，那就是另一回事了。

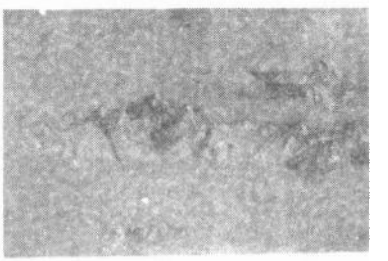


182 莱奥纳尔多·达·芬奇：岩石，素描。约 1494 年。温莎堡，皇家图书馆

不管怎么说，没人会宣称莱奥纳尔多绘画中的风景背景是对真实景物的描绘。他那特殊的岩石和岩石碎片的语汇是从肯尼思·克拉克〔Kenneth Clark〕称为"象征风景"〔landscape of symbols〕中得来的，这一点经常有人讨论。在看《岩间圣母》〔Maddona of the Rocks〕〔图 183〕时，我们感兴趣的仍旧是画中这些奇特的岩石构造是如何与四周的光线相对应的。我们将发现，复杂的岩洞中有各种不同的间隙，这给艺术家表现各种光的效果，不管是照光还是光泽，提供了机会。我们还会吃惊地发现，这些光效果中包括前景构图中一块近乎传统式样的发光岩石，它与我们在约一千年前的加拉·普拉西狄亚陵墓〔图 135〕的镶嵌画《善良的牧羊人》中看到的图式化岩石是同一个母题，只不过莱奥纳尔多把它变成了水塘的边缘，从而使这一手法"合理化"了。天使轻柔地扶着婴儿基督以防他跌入水中的动作使这一手法更具有一种现实感。

如果更仔细地分析《摩娜·丽莎》和卢佛宫里的《圣安妮》中的风景，我们就能发现更多的这类延续的成分，这些成分只会进一步表明，莱奥纳尔多对光与氛围效果的处理给它们带来了魔术般的转变。

如果需要证据说明莱奥纳尔多确实研究和观察了自然中光的效果，《论绘画》中的几乎每一页都有。但对画家来说，观察需要一个焦点或一个参照架，而这只能源于他年青时候所吸取的传统。当莱奥纳尔多为年青学徒定下一个他认为是恰当的学习过程时，他也说到了这一层意思：



184 莱奥纳尔多·达·芬奇：山脉，素描。1511 年，温莎堡，皇家图书馆

年青人应该首先研究透视，然后是所有物体的比例，然后是杰出大师的手迹，以便熟悉事物的细微特征，然后是研究自然，以便证实他所学到的东西的道理。然后，他应该化一段时

间看各种不同大师的作品，在这以后他就应该养成一种运用知识从事艺术的习惯。[1]

莱奥纳尔多作品中的一些精彩的风景素描确实再现了他所见到的阿尔卑斯山脉，他曾仔细观察过这些山脉，以便研究氛围和距离的效果〔图 184〕。但是在选择素描的母题时，他仍然无意识地受到他所承袭的观念的指导。[2]

我们艺术史学家不仅会遵循莱奥纳尔多的忠告，转向自然去为我们自己证实艺术家所学到的东西是有道理的，而且有时甚至会做出比这更荒唐的事来。我们至此一直在讨论不同风格和不同视觉习语的结构与形态，而没有探讨它们在匹配视觉世界时所具有的描述性潜力。确实，我们在艺术史中遇到的风格的多样性证明，自然可以用许多不同的语言来描绘，但如果根据这一前提推断，这些不同的描绘无所谓好坏或真假之分，那就碰巧错了。

〔杨思梁译〕

〔1〕里克特，上注书第483篇。

〔2〕当然，这一点不适应于莱奥纳尔多为军事目的和工程目的所画的地形素描，比如最近在马德里发现的那些笔记中的素描。参见拉迪斯劳·雷蒂〔Ladislao Reti〕，《马德里抄本》〔*The Madrid Codices*〕（纽约，1974年）特别是从1503年起的抄本Ⅱ，编号7v和8r。

舒伯特与他那个时代的维也纳[1]

FRANZ SCHUBERT AND THE VIENNA OF HIS TIME. The Yale Literary Magazine, Vol.149, No.4 (February 1982), pp.15—36.

据说，1827年3月29日贝多芬〔Beethoven〕的葬礼在维也纳举行完毕后，三位参加了浩大的送殡行列的年轻作曲家来到一家小酒馆，他们为缅怀贝多芬而举杯，酒过一巡，其中的一位把盏提议道："为我们之中最先去见贝多芬的人干杯。"这位最先追随贝多芬而去的人就是弗朗茨·舒伯特，他在贝多芬去世后不到一年零八个月就溘然而逝，其时，未及三十二岁。另外两位年轻作曲家是弗朗茨·拉赫纳尔〔Franz Lachner〕和本尼迪克特·兰德哈廷格〔Benedikt Randhartinger〕(他们后来都成为颇具名望的作曲家)。拉赫纳尔，时年三十岁，于1890年去世，兰德哈廷格，时年三十五岁，于1893年去世。值此纪念舒伯特逝世一百五十周年之际，我敢说我们之中肯定有许多人在舒伯特这些朋友还在世时就已出生。

史学家决不会认为我的这番话是多余的，因为我的话能够表明，本世纪初的人对我们所说的"舒伯特时代"还记忆犹新。我想起，在我的故乡维也纳，曾有人告诉我，他认识舒伯特的亲密朋友，1882年去世的弗朗茨·绍贝尔〔Franz Schober〕。

我们也许可以这样说，若不是舒伯特那么早就谢世，我们对他的生平可能就不会了解得那么多。年轻的单身汉舒伯特十分乐意和他的朋友在一起，他的朋友们也很喜欢他。这些朋友中的多数人与舒伯特不同，他们有专门的职业。他们当然不会忘却他，尤其不会忘记这位天才在音乐界越来越显赫的声望。

---

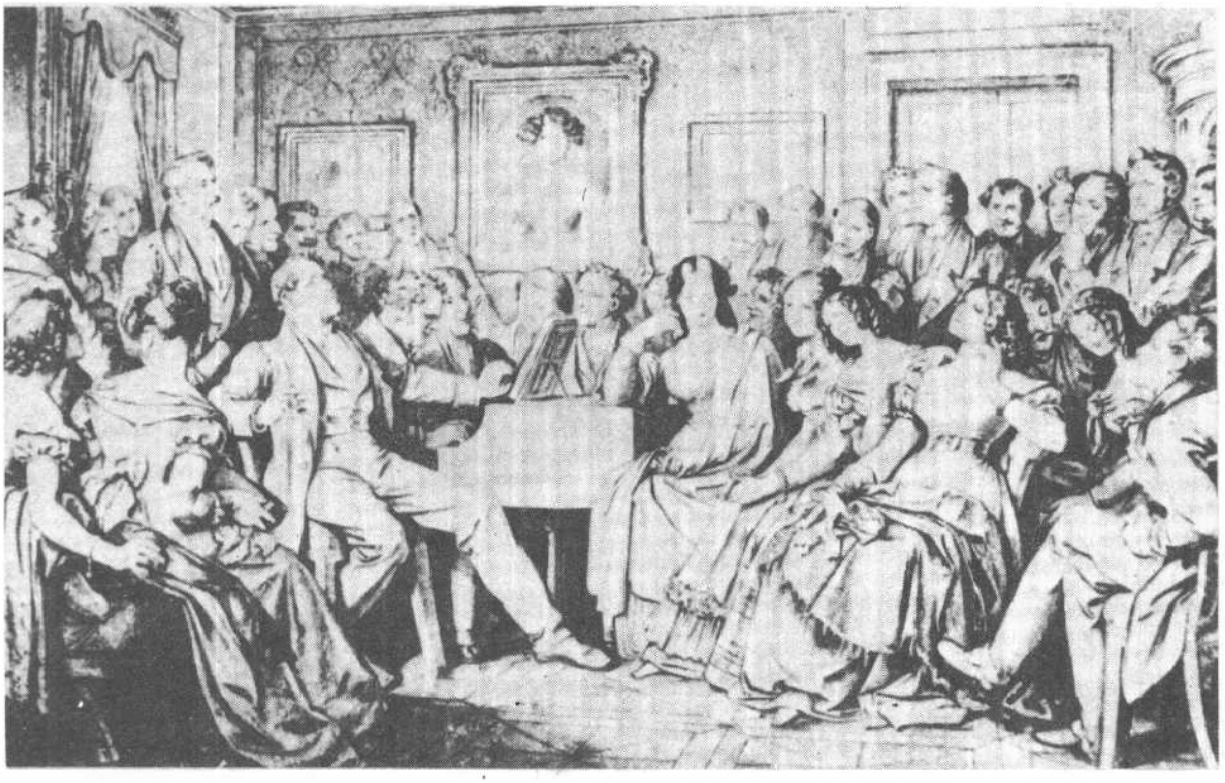
〔1〕1978年，我于纪念舒伯特逝世一百五十周年合唱音乐会开幕前夕在佛罗伦萨作过一次讲座，本文就是在那次讲座手稿的基础上写成的。

他们中的许多人在回忆录里记载了舒伯特生活里的事件和他的个性特征。如果舒伯特还活着的话，那么他们或许就不一定会去记叙了。凡是研究舒伯特或为他立传的人都必须利用这些回忆录，我在本文里照例也得这样做，[1] 但我还有一种特别能使艺术史学家感兴趣的有关舒伯特的珍奇"回忆录"，这就是舒伯特生命旅程最后七年生活中的挚友之一，维也纳画家莫里茨·冯·施温德〔Moritz von Schwind 1804—1871〕所作的题为《舒伯特晚会》〔*Schubertiade*〕的画。该画表现了大约于1827年12月15日在舒伯特的朋友冯·施保恩男爵〔Freiherr von Spaun〕家举行的一次舒伯特音乐晚会的情景，但这幅描绘当时情景的画是1868年，即时隔四十余年后创作的。[2] 从某种意义上说，这一事实增加了该画的价值，因为它也许是艺术家画回忆录，而不是写回忆录的唯一例子。施温德确实把画舒伯特回忆录作为自己的目的之一，尽管他未能完全如愿。施温德原先计划把《舒伯特晚会》画成壁画并想使它成为壁画的楷模，但他没有时间和机会来实现这一计划。从施温德的一幅油画速写〔oil sketch〕中，我们至少可以窥见他所运用的色彩是怎样把他终生难忘的辉煌场面表现得更加绚丽多彩，从而觉察出施温德并不想作纯粹记实性的速写。从画中聚在舒伯特和歌唱家约翰·米夏埃尔·福格尔〔Johann Michael Vogl〕周围众多的根据真人肖像描画的人物中，我们可以看出施温德想要抬高舒伯特的身价。史学家已经指出，其中的一些人物，如剧作家弗朗茨·格里尔帕策〔Franz Grillparzer〕、画家莱奥波尔德·库佩尔维塞尔〔Leopold Kupelwieser〕当时不可能在场。即使画家设法把他们全都挤进了音乐厅，我们也不太会相信。

因此，在艺术史学家看来，这幅画可以说是继承了两种截然不同的传统：其一为名人集会画的传统，如拉斐尔〔Raphael〕的《雅典学院》〔School of Athens〕，在该画中，一批古代思想家聚集在柏拉图〔Plato〕和亚里士多德的周围；其二为写实风俗画，尤其是社交聚会画的传统，如圣奥班

〔1〕所有这些回忆录都不难在奥托·埃里希·多伊奇〔Otto Erich Deutsch〕的《舒伯特传记资料》〔Schubert: A Documentary Biography〕（埃里克·布洛姆〔Eric Blom〕英译，伦敦，1946年版）里找到，因此本文没有注明具体出处。

〔2〕K.科巴尔德〔Kobald〕《舒伯特与施温德》〔Schubert und Schwind〕，（苏黎世，1921年）。



185 莫里茨·冯·施温德：在约瑟夫·冯·施保恩家举行的舒伯特晚会。维也纳市立历史博物馆

的奥古斯坦〔Augustin de St.Aubin〕的描绘宫廷音乐会的可爱动人的版画（作于1773年）。

研究一下施温德本人的生活和作品，有助于我们了解《舒伯特晚会》这幅回忆录画〔painted memoir〕的来历。舒伯特社交圈子里的人都很时兴请人为他们作表现社交聚会的画。这类格调轻松的画中有一些经常被复制后用在描述舒伯特的书籍中，如莱奥波尔德·库佩尔维塞尔〔Leopold Kupelwieser〕所作的描绘出游维也纳森林情景的画《舒伯特崇拜者从阿岑布鲁格向奥缪尔行驶》〔*Excursion of the Schubertians from Atzenbrugg to Aumühl*〕和另一幅表现户内活动的画《舒伯特崇拜者在阿岑布鲁格的室内游艺》〔*Parlor Game of Schubertians at Atzenbrugg*〕。这个在阿岑布鲁格的宅第成了度假场所，从《舒伯特崇拜者在阿岑布鲁格的室内游艺》这幅画中我们可以看到，舒伯特正在弹奏钢琴，他的朋友正在演着表示"Rheinfall"〔1〕一词双关意义的哑剧。施温德也画过风俗

〔1〕Rheinfall，即莱茵瀑布；另有"失望"、"受骗"之意，例如：Ich bin hereingefallen〔我让人给骗了〕——作者复译者的信。

186 莫里茨·冯·施温德：舒伯特晚会。维也纳市立历史博物馆

场景，如作于1825年的《在莱奥波尔德斯山野餐》〔*Picnic on the Leopoldsberg*〕（该画中没有舒伯特）。他和舒伯特的朋友绍贝尔共同创作过一幅表现在阿岑布鲁格举行的一场球赛的画，人物是绍贝尔画的，背景是施温德绘的。在这幅并不怎么高明的画中，舒伯特席地而坐，手执一支长管。今天我们已无法弄清，施温德当时是否已经计划要认真地把舒伯特和他的朋友都画下来，但我们知道，他有不断扩展他年轻时形成的绘画主题的习惯。

我们发现，1835年，即舒伯特去世后的第七年，施温德从罗马写信回来说，他愿意绘一组敬献给舒伯特的壁画来装饰一个房间，他从未放弃过这个梦想，也从未实现过它。1848年，他创作了一幅很接近《雅典学院》绘画传统的不朽之作，即题为《交响乐》〔*Symphony*〕的象征性镶板油画（现收藏于慕尼黑现代美术馆）。这幅画是歌颂一位献身音乐的歌唱家的爱情和婚姻的，但我们可以从背景中的合唱队的阵势上推断出所演奏的乐曲是贝多芬的作品《合唱幻想曲》〔*Choral Fantasy*〕。这幅画的下部画面显然和施温德后来创作的歌颂舒伯特的画有着亲缘关系。我们看见，舒伯特坐在观众席里，邻座是歌唱家福格尔和他的朋友绍贝尔，担任指挥的是著名的音乐家（我前面已提到过的）弗朗茨·拉赫纳尔——他是施温德的好友，他俩移居慕尼黑后仍保持着友好关系。

施温德在知道拉赫纳尔将于1862年退休的消息后，决定赠送给他一件雅致的退休礼物。这个决定重新唤起了他心中的一些计划和想法。他为拉赫纳尔画了一套传记性组画《拉赫纳尔画卷》〔*Lachnerrolle*〕他打算把这组画卷悬挂在拉赫纳尔房

间的四壁上。在这套组画里，施温德把风俗画和象征画的成分恰到好处地结合在一起。拉赫纳尔二十年代在维也纳求学期间肯定有过一些极好的学习机会，因此施温德在画中就表现了这样一些场面，如拉赫纳尔与贝多芬弹钢琴二重奏；他与舒伯特合奏小夜曲；他与舒伯特、福格尔坐在大概是格林青的一个小酒馆里饮酒，背景上画有卡伦堡与莱奥波尔斯堡的一些山峰。

对施温德来说，回忆青年时代的往事和朋友们的容貌一定是件饶有趣味的事。从施温德的速写簿里，我们发现他凭记忆反复试画舒伯特和福格尔的肖像，直到他觉得真正相象为止。

施温德并不需要完全靠回忆来画舒伯特的相貌特征，因为舒伯特在世时就有不少人为他画过肖像，其中最著名的是里德尔〔Rieder〕在 1825 年舒伯特二十八岁时为他摹画的一幅肖象。这幅肖像除了有记实价值外，还具有使艺术史学家感兴趣的特点，即这幅肖像在舒伯特还活着时就印行过两次（两次都是以铜版画和石版画两种形式印行的）。这表明了里德尔期望为这位年轻作曲家画的这幅相当典型的肖像找到现成的市场。当时，舒伯特的音乐已名扬奥地利以外的地方，他接到了一些德国出版商的约稿信，但他们答应付给他的稿酬在我们看来实在少得可怜。那时虽然时常有人在报纸上批评舒伯特的音乐深奥难懂，但也有人为这位天才的出现而欢呼。假如他能多活几年，他很可能会成为世界名人。至于他能否享有这样的知名度，那是另一回事。

总之，我们在谈论舒伯特的生平时，要注意不能夸大事实。尽管这位天才的创新能力常常使我们惊叹不已，但我们绝不能过甚其词。我们不能把这位富有创造性的作曲家神秘化。他给我们留下了大量的作品，且不说合唱曲、弥撒曲、交响乐、歌剧、室内乐和钢琴作品，光是歌曲一项就有六百余首。这会使人感到纳闷，他怎么还会有时间和他的好朋友们一起消遣娱乐呢。舒伯特不幸早殁，对此我们不能过于怪罪他的生活环境。他贫困，但并不是赤贫。有时他囊空如洗，但他的朋友们会接济他，使他不至于挨饿。舒伯特一直喜欢那些属于维也纳知识界名流的朋友们对他的拥戴。他在中产阶级望族的青年一代中享有盛名，他是他们的偶像，从某种程度上说，也是他们的宠儿。我们已知晓，那些以欣赏他的音乐为主的晚会已成为著名的“舒伯特晚会”〔“*Schubertiaden*”〕，舒伯特把那些为他的音乐而举行的晚会看作是他的重要活动。

舒伯特为维也纳的文化生活作出了贡献，这是无可置疑的。反之，维也纳的文化对舒伯特究竟产生了什么影响，这是

187 莱奥波尔德·库佩尔维塞尔：舒伯特崇拜者从阿岑布鲁格向奥缪尔行驶。维也纳市立历史博物馆

一个比较难回答、却值得史学家答复的问题。我在本文中将着重就这一问题作些探讨。

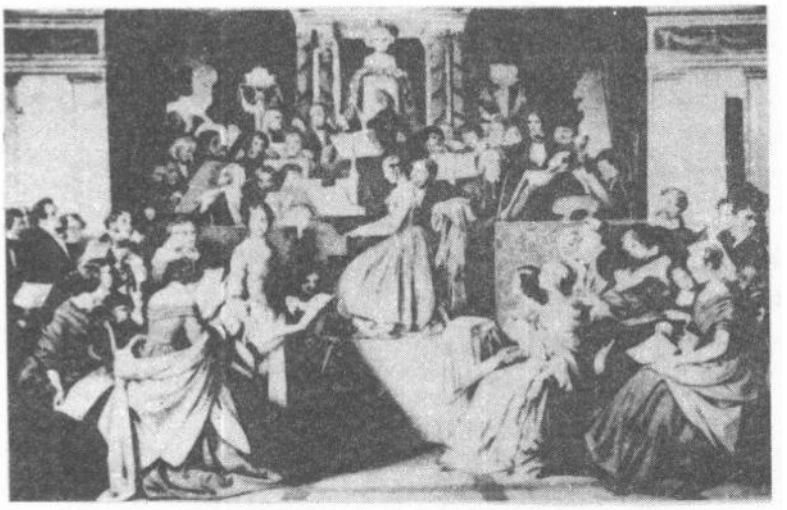
十九世纪初，维也纳是欧洲最大、最繁荣的经济和文化中心之一，它拥有三十二万居民，其中五万五千人住在内城，二十六万五千人（包括舒伯特的父母）居于郊区。[1] 内城与郊区的分界线极为明显，因为在内城周围我们仍能看到一些防御工事，这些防御工事曾经成功地挡住了1529年和1683年土耳其人的两次围攻。环形城墙内矗立着斯蒂芬大教堂，教堂四周布满了狭窄的街道。城里有不少别致、繁华、喧闹的通衢大道，如格拉本大街，它们一定给游客留下深刻的印象。城中还有许多贵族的宫殿，这些贵族绝大多数在波希米亚或匈牙利拥有大片宅第，但他们在维也纳也有豪华的府邸，以供在参加朝廷活动时居住，如扶助过贝多芬的那个家族的"洛布科维茨宫"〔Palais Lobkowitz〕。贝多芬是这些宫殿里的常客，但舒伯特不是。

环形防御工事的外围是所谓的"缓冲地带"，这一自由地带成了散步的好去处。再往外就是郊区了，贵族们在郊区建立了众多的夏行宫，如著名的"观景楼"。郊区有不同阶层人的住宅，如近郊中产阶级的坚固楼房和远郊阿尔卑斯山脚种葡萄酿酒农夫的矮小村舍（在舒伯特那个时代里，这些人家还没有请客人品尝新酒的习惯）。

维也纳是个舒适安逸的城市，那里的人以喜爱娱乐而著

〔1〕赫本斯特赖特〔W.Hebenstreit〕，《维也纳的外国人》〔*Der Fremde in Wien*〕（维也纳，1832年）第39页。

称。歌德〔Goethe〕和席勒〔Schiller〕把维也纳人比作荷马〔Homer〕史诗《奥德赛》〔*Odyssey*〕里的淮阿喀亚人〔Phaeaci〕。但是，我们不能由于对"昔日维也纳"的留恋而无视那段动荡时期里的潜在张力和拿破仑战争带来的后果。这些战争使奥地利蒙受了灾难，也使贝多芬的人生观和世界观发生改变。在1815年的维也纳会议上，欧洲列强企图倒转历史车轮，并以为封建制度仍然是完好无损的。这个反动时代的代表人物是梅特涅王候〔Prince Metternich〕，他是哈伯斯堡皇帝弗朗西斯一世〔Habsburg Emperor Francis I〕的大臣。弗朗西斯皇帝反对浮华和奢侈，他采取了家长式的统治，但这种使他在维也纳颇得人心的统治却没有使他中止把不顺从的意大利臣民送往可怕的施皮尔堡〔Spielberg〕要塞的做法。就维也纳而言，在那段专制统治的时期里出现了一些奇怪的现象，它们必定会引起每个研究舒伯特生活的人的兴趣。那个时期已被人称作"比德尔迈尔"〔Biedermeier〕时期。"比德尔迈尔"原来是路德维希·艾克罗特〔Ludwig Eichrodt 1827—1892〕写的幽默诗中一个带有讽刺意味的人物，有点类似于匹克威克先生〔Mr. Pickwick〕或《一个小人物的日记》〔*Diary of a Nobody*〕里的主人公。"迈尔"〔Meier〕是中产阶级的典型名字，"比德尔"〔bieder〕意为"体面、守法和有点天真的"。那种繁荣的气氛——我们从施温德作的回忆录画上也能感觉到——肯定不单是怀旧的产物。在维也纳，那个时期还被称作"烤鸡时代"〔Backhendelzeit〕。烤鸡是当时一般人请客都买得



188 莫里茨·冯·施温德：交响乐（局部）。慕尼黑新绘画馆

起的菜肴。从舒伯特和朋友们来往的信函中，我们可以看出当时的生活水平还是相当高的。即使是比较贫穷的人，如舒伯特本人，似乎也并不会觉得难以拿出钱去小酒馆喝夜酒或举办一次晚会。

然而，我们不能因为那个时期人们生活安逸而忽视了另一个侧面，即在那个时期里人们缺乏思想自由。比德尔迈尔先生也许喜爱"烤鸡时代"，但如果他有一个象施温德那样在大学里学绘画的儿子，他也许就不会那样喜欢了。施温德最崇敬的老师，一位宗教教授和一位哲学教授，由于有自由化思想倾向而被革职，其中一位被解职的原因是他居然讲授起康德〔Kant〕的哲学。小人物和贵族也许不大会受到这样的压制，但对中产阶级知识分子来说，当时的气氛肯定是令人窒息的。只要读读奥地利最伟大的剧作家弗朗茨·格里尔帕策传便足以感受到那时知识分子的痛苦和愤怒。

各个专制时代都有各自不同的特点。梅特涅专制时代的特点是失望和幻灭。这种失望来源于法国革命给整个欧洲带来的极大希望的破灭。有关法国革命的恐怖消息使人们的看法发生了第一次剧变；拿破仑上台带来了战争而不是和平，使人们的看法发生了第二次剧变；发现拿破仑下台后重建的只是一种已失信的政治制度，使人们的看法发生了第三次剧变。奥地利的知识分子一定为被压制而感到特别激愤，因为他们在理性时代曾经处于领导地位。1780 年—1790 年统治奥地利的皇帝约瑟夫二世〔Emperor Joseph Ⅱ〕早就对启蒙运动的思想表示支持，当时启蒙运动尚未在法国取得胜利。1783 年约瑟夫二世就毫不留情地废除了六百余所男、女修道院，他反对教权、推行世俗教育和培养讲德语的专业文职人员的努力，使奥地利政府机构里形成了一种所谓的"约瑟夫主义"〔Josephinismus〕传统。这种传统连梅特涅也无法彻底铲除。

我们或许可以说，当其它的创作渠道都被堵塞后，奥地利人发觉尚有一条音乐创作渠道是通畅的，如舒伯特的同代人格里尔帕策就曾在写给钢琴家莫谢勒斯〔Moscheles〕的一首诗中赞美音乐是唯一不受暴君干涉的艺术。我们在接受这种似乎有理的解释之前得记住，比奥地利更专制的一些国家并没有象奥地利那样出现音乐文化的繁荣。要通入自由的音乐王国，就必须先有这样的音乐王国存在。奥地利就是一个有着良好音乐传统的国家，文化史学家一定会认为这点是至关重要的。

1772 年，即冯·施保恩男爵家举行那次后来被施温德画

189 莫里茨·冯·施温德：拉赫纳尔和舒伯特（拉赫纳尔画卷局部）

190 莫里茨·冯·施温德：拉赫纳尔和贝多芬一起演奏（拉赫纳尔画卷局部）

下来的音乐晚会前五十五年，查尔斯·伯尼〔Charles Burney〕为了撰写一部音乐史而来维也纳旅行和收集资料。他在《音乐旅行》〔*Musical Journey*〕里用了一百五十页的篇幅专门撰写了奥地利首都的情况，他生动地记叙了那里热烈的

音乐生活，他让我们重新目睹了他拜访的一些人家里演奏海顿〔Haydn〕或万哈尔〔Vanhall〕的室内乐的情形。[1] 他写道："维也纳聚集着众多的作曲家，它的城墙围入了一批优秀的乐师。在日尔曼诸城市中，维也纳不仅堪称权力的中心，而且堪称音乐的中心。"当然，伯尼写这段话时，莫扎特〔Mozart〕还没有来到维也纳。

伯尼意识到奥地利乡村人民对音乐文化的繁荣所作出的贡献。他写道，他从巴伐利亚出发后沿多瑙河去维也纳，途经之处都发现"在小酒馆里喝酒的普通人和正在劳作的工人均用两声部或更多的声部唱歌取悦……。我觉得难以解释为什么奥地利人比其它人有更熟练的重唱技巧，我弄不清这种技巧是否起源于罗马天主教国家，他们是不是由于经常在教堂里听重唱歌曲而学会了它"。

也许伯尼在提出他的看法时过于小心谨慎了。奥地利音乐史中有个显著特点，那就是奥地利的百姓们一直都喜欢并坚决捍卫礼拜仪式音乐的传统。在启蒙运动的后期，有人曾指责演奏礼拜仪式音乐是一种无谓的浪费并试图废止它，然而，如果这种礼拜仪式音乐传统未能保持下来，那么我们就不会有海顿、莫扎特、贝多芬和舒伯特的弥撒曲。

一些提倡节俭的建议得到了朝廷人士的支持。伯尼一定注意到，十八世纪初维也纳演歌剧的奢华场面与1772年没有这样气派的演出场面形成了鲜明的对照。伯尼清楚当时大众的经济状况，他赞成这种节俭，"尽管我酷爱音乐，但我更爱人类"。

上流社会实行的这种节约措施使莫扎特、舒伯特难于在宫廷里获得本可以解除他们经济困难的乐师职位。在还未实行演出专利制的时代里，公众的欢呼喝采并不能代替固定职位的固定收入。舒伯特曾沮丧地说："我得靠公众来养活。"他自然没有说错，奥地利人普遍热爱音乐，关于这一点我们可以在舒伯特时代的一些文字记载中找到证据。

有一本介绍1827年维也纳情况的旅行指南，在简介了各个剧院、马戏场和舞厅后说："维也纳是音乐的雅典。欧洲没有哪个城市象维也纳这样拥有如此众多的优秀演奏家和高明的音乐鉴赏家，他们中的大多数人都是业余音乐爱好者。因此，如

〔1〕C.伯尼〔C.Burney〕，《德意志、尼德兰和联省共和国的音乐现状或称游历那些国家的日记》〔*The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces or the Journal of a Tour through those Countries*〕，伦敦，1773年，第二卷。

果你想听音乐会，你就得到私人家里去听，这种音乐会冬季每周都有，甚至可以说，几乎每日都有。当然，重要的音乐作品也会公演,著名音乐家作巡回演出时没有不到维也纳的。"〔1〕1819 年，歌德的朋友采尔特〔Zelter〕从维也纳写信给歌德说，他发现维也纳民众都通晓音乐。"确实，他们对什么音乐都不拒绝，但只有最好的音乐才能在那里继续存在。"〔2〕另一个到维也纳的人查尔斯·西尔斯菲尔德〔Charles Sealsfield〕于 1828 年（舒伯特在世的最后一年）对维也纳人星期日的活动描写道：他们上午去教堂，下午和晚上都潜心于音乐。"无论你在哪条街上走，你都可以听见音乐。如果你到中产者家里作客，进门首先扑入你眼帘的是钢琴。你落座后，主人就会捧上酒、糖和蜜饯，并招呼孩子为你弹奏乐曲。音乐是维也纳人的骄傲，它几乎成了他们教育之中最重要的内容。儿童通常在四、五岁时开始学习音乐，到了六岁，已具有相当不错的乐理知识和演奏技能。对于酷爱音乐的维也纳人来说，凯恩特内托剧院〔Karntnertor Theater〕上演罗西尼〔Rossini〕的新歌剧，就象英国伦敦国会开幕一样是件众所关心的大事。"〔3〕

这些引文（我还可以毫不费力地再找一些）有助于加强我已暗示过的论点，并能表明牢固、持久的传统对艺术的产生是具有意义和作用的。正因为"传统"一词已变成不怎么时髦的用语，我才感到有必要强调一下传统的意义和作用。那些谴责传统的人完全误解了传统的社会和心理功能。简而言之，没有牢固、持久的传统，就不会有鉴赏和鉴赏标准。在提香〔Titian〕度过大半创作生涯的威尼斯，人们懂得绘画；在克雷莫纳，人们懂得小提琴制作；在西班牙，人们懂得斗牛还有其它一些事情。无论我们研究工艺史、游艺史、艺术史还是科学史，我们都会发现，在那些著名的中心，制作者和享用者之间总是存在着一种有取有予〔give-and-take〕的相互关系，用科技术语来说，即所谓的"反馈回路"〔feed-back-loop〕的关系。这种关系促使标准和造诣逐步提高。真正有独创性的天才是罕见的，但对一般有创造性的人来说，至关重要的是他该怎样从外界获得滋养。

---

〔1〕"菲德利斯"〔Fidelis〕，《在维也纳的四个星期》〔*Vier Wochen in Wien*〕（维也纳，1827 年初版，1930 年重版）第 107—108 页。

〔2〕鲍尔〔W.Bauer〕，《维也纳来信》〔*Briefe aus Wien*〕，莱比锡，第49页。

〔3〕J.霍夫曼和W.霍夫曼〔J.and W.Hofman〕，《维也纳》〔*Wien*〕，慕尼黑，1956 年版，第 142—143 页。

舒伯特的一生（从许多方面来说是凄惨的）表明许多人的鉴赏力确实对他起过作用。这些人并非专家，而是懂得艺术标准的艺术爱好者。

舒伯特严厉的父亲如果没有鉴赏能力，他就不会注意到小弗朗茨的非凡天资和优美歌喉，也不会送他去参加所谓的"神学院"〔Konvikt〕唱诗班歌童补缺选拔赛。这个"神学院"为皇家礼拜堂培养和输送歌手。它是一所由宗教团体经办的寄宿学校。在这所学校里，学生们学习拉丁语和其它高等课程，重点学习音乐。著名的意大利作曲家萨利埃里〔Salieri〕当时负责歌童的选拔，于是他成了舒伯特的启蒙老师和指导。不久，舒伯特就加入了校乐队。让我们来看看这个乐队的日常活动，就会发现传统所具有的造就作用。显然，那时几乎每天晚上都有演出，这使年轻的演奏员逐渐熟悉乐队所有的交响乐保留节目，其中有海顿和莫扎特的一些作品。对舒伯特未来生活更具重要意义的是他结识了一些同窗好友，音乐成了维系他们关系的社交纽带，施保恩就是他在"神学院"凭借音乐结识的终身好友和资助人。施温德在《舒伯特晚会》里也画了施保恩，这是理应如此的。

191 莫里茨·冯·施温德：舒伯特和福格尔

施保恩在回忆录里写道，一次他正在校乐队里拉第一小提琴，他的富于鉴赏力的耳朵突然注意到身后有位出色的琴手，这就是舒伯特。施保恩很早就离开了"神学院"，舒伯特对此深感遗憾，但他们的友谊却从未中断过。靠施保恩的最初介绍，舒伯特才得以结识越来越多的维也纳中产阶级知识分子。一次，施保恩在故乡林茨将舒伯特的几首歌曲介绍给一位曾和他一起学过法律的同学弗朗茨·绍贝尔，这位有鉴赏力的年轻人兴奋地决定要找到这位十九岁的作曲家。当绍贝尔找到舒伯特时，舒伯特正在给父亲当小学教师的助手，过着贫困的生活。见此情景，绍贝尔当下就邀请舒伯特搬去和他同住。这位生活上宽绰富裕、事业上雄心勃勃、爱交际、有点象花花公子而样样都能来两下的绍贝尔成了舒伯特及其朋友社交圈子里的核心人物。

在舒伯特的艺术生涯中，施保恩和绍贝尔共同为他作过一次最重要的引见。施保恩和绍贝尔意识到，舒伯特的歌曲需要一个久负盛名的演员演唱才能扬名四海，于是他们想到了著名歌唱演员约翰·米夏埃尔·福格尔〔Johann Michael Vogl〕，他曾在贝多芬重新修改的歌剧《菲岱里奥》〔*Fidelio*〕中扮演皮察罗〔Pizzarro〕。当时福格尔正打算从歌剧界引退，转而筹办个人独唱音乐会。要劝这位老明星接见年轻的作曲家舒伯

特并不是件容易的事情，施保恩和绍贝尔得到的回答是："走吧，走吧，我每次听说的都是这样的天才，但我没有一次不感到失望。"不过，福格尔这次没有感到失望，事实上他对二十岁的舒伯特说："我不会掩饰自己，也不会说谎，提携人的事我实在做得很不够。"值得赞扬的是，福格尔确实提携了舒伯特，他不仅在许多独唱音乐会上演唱了舒伯特的新歌曲，而且还劝告他的朋友们不要用普通的标准来衡量舒伯特。当他们因为舒伯特没来参加他们预先安排好的"舒伯特晚会"而生气时，福格尔说道："我们都得拜倒在这位天才脚下，如果他不来，我们应该去叩首恳求。"福格尔和舒伯特是"搭配得奇怪的一对"，从据说是绍贝尔为他俩画的一幅漫画上我们可以看到，福格尔高大魁伟、气宇轩昂；舒伯特却矮小肥胖、神情羞怯。

舒伯特时代有个特点：能立即注意到天才音乐家的人并不一定是象福格尔那样的专业音乐工作者，也可能是一般有鉴赏力的业余音乐爱好者。让我们来看看一位名叫弗勒利希〔Frohlich〕的维也纳商人的小女儿写的回忆录，便可对此有所了解。有位朋友把一些"据说是个不错的年轻人"写的歌曲带给这位商人的女儿们，大女儿（顺便提一句，她是格里尔帕策作品的爱好者）随即走到钢琴旁坐下，开始试弹伴奏曲，这时一位身为公务员的业余歌手突然走近钢琴侧耳倾听并问道："你们在弹什么，这是首非凡的曲子。"那以后她们连继几个晚上弹奏和演唱舒伯特的歌曲。当时她们还邀请了舒伯特，并追问他为什么不把这些作品拿去发表，舒伯特回答道：没有哪个出版商愿意出版它们。听到此话，这些朋友就合计了一下，凑钱自费出版了这些作品。

福格尔和施保恩时常资助舒伯特，保证他有足够的生活必需品。从那段时期的回忆录和信件里我们可以发现许多关于集体旅行、愉快晚会和宴会的记载，只要舒伯特在场演奏，大家就会开怀畅饮，欢聚到深夜。

不过，这些记载仅仅反映了舒伯特生活的一个侧面，只要看看他的作品目录，那令人难以置信的目录，我们就会确信，他几乎每天从清晨就开始作曲，并且整天很少有间歇。在这样紧张的创作生活中，他只能抽空略作消遣，但他并不因此降低规格。。从他的一些信函中我们可以看出，他很反对在他们的社交圈子里搀进志趣相异的人。1823 年，他写信向在外地的绍贝尔抱怨说，他们的音乐晚会里混杂进一些外行人，"一些和我们很不投机的平庸学生和官员……。他们老是喋喋不休地谈论着骑马和击剑、赛马与养狗。如果他们继续这样，我将再也

无法忍受下去。"出于无奈，舒伯特终于拂袖而去。据说，这样的晚会后来由于一帮"香肠啤酒食客"的到来而停办。幸好，这时绍贝尔外出归来，他联络了知识界的一些朋友，重新举办了有新的知识水准的音乐晚会，常来参加晚会的有（我们前面提到过的）莫里茨·冯·施温德和他的老同学诗人兼作家爱德华·冯·鲍恩费尔德〔Eduard von Bauernfeld〕。据说，只要有人想加入他们的圈子，舒伯特就会问："他擅长什么？"但舒伯特决不是心胸狭窄、缺乏修养的人。施保恩的一位朋友在林茨接待过舒伯特。他对舒伯特那富有魅力的谈话深感惊叹。在回忆录里，他写道："我们谈到深夜，我从不知道他是那样的严肃深沉，那样的富有灵感。他侃侃而谈，论及美术、诗歌、青年、朋友、名人、理想与生活之间的关系……随着谈话的继续，我对眼前这个人越来越感到惊奇。我想不通怎么竟会有人说他搞创作不加思索，创作的作品连自己都没有完全理解等等。我十分钦佩他那简洁精练、有条不紊的而又内容广博的谈吐，从中我隐约领悟出一种生活哲理，这种生活哲理不仅是他从别人那里吸取来的，而且是他从……。"

即使我们对舒伯特没有这样的了解，我们也可以从他的音乐和大量歌曲中发现他的生活哲理。从他选定要谱曲的六百余首诗歌中我们可以看出，他对诗歌颇感兴趣，并总是注意阅读最新出版的诗作。无疑，他的朋友们时常建议他看这首或那首诗，或把他们自己创作的诗歌交给他要他谱曲，但许多德国抒情诗仍是他自己挑选的，其中有马蒂亚斯·克劳迪乌斯〔Mathias Claudius〕、歌德、席勒、乌兰德〔Uhland〕、吕凯尔特〔Rückert〕和海涅〔Heine〕的作品。

不少人对舒伯特为之谱曲的抒情诗有误解，他们轻率无理地把作曲家和抒情诗人混为一谈，有人甚至根据抒情诗里的内容来描述真实事件。由于这种误解，舒伯特在通俗传记中被塑造成了《磨坊主之歌》〔*Müllerlieder*〕或《冬日旅程》〔*Winterreise*〕里痛苦的主人公。在维也纳近郊的确有一座磨坊，据说这座磨坊里住着磨坊主的女儿，舒伯特的声乐套曲《美丽的磨坊女》〔*Die schone Müllerin*〕就是献给她的。显然，这部声乐套曲的诗篇作者德国诗人威廉·缪勒〔Wilhelm Müller〕从未见过这座磨坊。至于舒伯特谱曲的抒情诗的文字能说明什么，那是个解释的问题。

舒伯特歌曲最著名的释义家之一迪特里希·菲谢尔—迪斯考〔Dietrich Fischer-Diskau〕在一本专门解释舒伯特歌曲词义的书中指出，舒伯特经常选择一些有关死亡的诗来谱曲，如

克劳迪乌斯的诗《死神与少女》〔*Death and the Maiden*〕。在舒伯特看来，死亡不是毁灭而是解脱。他的许多歌曲中的世界可谓泪的世界。在十九岁那年，他为施米特·冯·吕贝克〔Schmidt von Lübeck〕的诗《浪游者》〔*Der Wanderer*〕谱了曲。这首诗描写了一个流浪者在荒山里盲目寻找他那永远无法找到的幸福的情形，这个流浪者问："啊故国，你在何方？""幸福，你在何处？"他听到只有可怕的回音："你不在的地方才有幸福。"

这种忧郁情绪的产生，从某种意义来说，是受了当时普遍的厌世情绪的影响——拜伦〔Byron〕的愤闷诗歌和莱奥巴尔迪〔Leopardi〕的悲观诗歌就表现出这种厌世情绪（这两位诗人都是舒伯特的同代人），此外还受了法国革命失败带来的幻灭情绪的影响，但有更具体证据表明，舒伯特和他的朋友们的忧郁情绪是由梅特涅制度和塞德尔尼茨基〔Sedlnitzky〕警察国家的令人窒息的气氛所引起的。

舒伯特的一位挚友约翰·梅罗费尔〔Johann Mayrhofer〕（他有时与舒伯特合租一个公寓房间）的生活和悲惨命运便是这样的证据。假如没有舒伯特谱曲，梅罗费尔近五十首阴郁彷徨的诗歌恐怕不太会被人记住。梅罗费尔确实是个悲剧性人物，他与施保恩、绍贝尔一起攻读法律，毕业后在检查机构谋到了公务员职务。他被称作是谨小慎微、严格认真的检查员，但他在一首献给舒伯特的诗中大胆地写道："让我们情同手足，用我们诚实的心，默默地创造一个更美好、更自由的世界。"由此我们完全可以相信鲍恩费尔德在一首诗中描述的事：朋友们举办酒会，酒过数巡，舒伯特弹奏起音乐，这音乐使梅罗费尔陶醉忘情，他禁不住嘲讽起奥地利统治者，并畅谈他对变革的渴望。1830年革命失败的消息传来后，梅罗费尔曾试图自杀。他在维也纳霍乱流行、人们陷入惶恐的时期里，最终因绝望而坠楼自尽。

也许梅罗费尔和舒伯特的不同就在于舒伯特的心灵总能得到音乐的安慰。舒伯特最受人喜爱的歌曲之一《音乐颂》〔An die Musik〕就赞美了这种安慰。这首歌曲的歌词是绍贝尔于1817年写的，当时他俩年仅二十岁。

Thou fairest art, how often, in a gray hour
When life's entanglements held me oppressed
You caused within my heart warm love to flower
And carried me towards a world more blessed

Oft when a sigh rose from your harp sublime
A sacred harmony so sweet and true
Unlocked the heavens of a better time
Thou fairest art, for this I am thanking you…

〔你是最奇妙的艺术，
每当我为生活的不幸而烦恼、悲哀，
你总是给我的心灵注入温暖和爱，
把我送入一个更美好的世界。

每当你发出叹息，
你那悦耳、真诚和神圣的和声，
便会为我叩开极乐天国的闸门，
为此我感谢你哟——最奇妙的艺术……〕

我们从舒伯特 1816 年 6 月 13 日写的一段动人心弦的日记里可以看出他总有如此的感受。这篇日记记录了他对一次莫扎特音乐会的印象："这些美好、持久的印象仍然留驻在我们的心中，无论时间的流逝或环境的变化都无法使它们淡漠……。在这个黑暗如漆的世界里，这些印象能让我们看到我们衷心向往的光明灿烂的前程。啊，莫扎特，你把无数有益的印象、无数使我们憧憬更光明、更美好生活的印象铭刻在我们心上。"

八年后，舒伯特在写给他兄弟的一封信里又提到了音乐的这种作用："我尽量借助我的想象力（感谢上帝赋予了我想象力）来美化悲惨的现实……幸福只存在于我们的心灵之中。"随后，他创作了两首新的钢琴二重奏曲，音乐总是他的安慰。

我们从舒伯特写的东西里可以明显地看出他产生沮丧情绪的根本原因。在他创作的为数有限的几首诗中的一首（他于同年把这首诗寄给了绍贝尔）里，他以犹疑的笔调表达了他的哀伤，为了尽可能准确地传达他之所以厌恨物质主义时代的原因，我只能用散文式的译文来翻译这首诗：

O youth of our time, thou art spent,
The strength of countless people has been squaundered
Not one among them stands out from the crowd
And they all pass by without significance.

Too great is the pain that consumes me
And is the last that remains to me of that strength
For I, too, am inactive, worn down by this age
Which prevents anyone from achieving great things.

The people drag themselves along in sick old age
The deeds of its youth are called dreams
And the golden rhymes are stupidly mocked
Disregarding their forceful content.

Thou alone, O sacred art, are still granted the boon
To describe in images the age of strength and of action
And so at least to mitigate that great pain
Which will never be reconciled to fate.

〔哎，我们虚度了青春年华，
无数人白费了精力，
却不见有卓绝之士崛起，
大家都碌碌无为一生。

深深的痛苦在将我吞噬，
我的精力也即将耗尽，
我的锐气已被这时代，
被这不能使人出成就的时代所销蚀。

人们强支衰老病弱的躯体，
青年人的事业被称作梦呓，
内容豪迈、音调铿锵的诗句，
遇到愚蠢的讥讽。

啊，神圣的艺术，
只有你还能施恩惠助，
你用形象描绘时代的力量和活动，
至少，你能安抚命运带来的痛苦。〕

我们不能轻率地把舒伯特的愁闷痛苦完全归咎于他那个时

代的政治环境，[1] 还有其他众多原因使舒伯特这样的年轻人感到现实"悲惨"。如果把"比德尔迈尔"译成"守法先生"，那么舒伯特肯定不是比德尔迈尔，他的名字被列在 1820 年 3 月奥地利警方档案中，在那个月里，他差点和他的朋友、以前的同窗约翰·塞恩〔Johann Senn〕一起被塞德尔尼茨基的警察逮捕。

事情是这样的，塞恩的朋友们怀疑（显然这种怀疑是对的），他们在小酒馆聚会时，他们之中混入一名便衣暗探，于是他们就把这名暗探赶了出去。警察因此怀疑塞恩是已被取缔的学生协会的成员，他们突然搜查了他的住所，没收了他的一些书籍和文稿。据说，塞恩当时怒斥警察，说不怕他们的纠缠，还说政府愚蠢地干涉了他的秘密。此外，"小学教师的助手"舒伯特和其他三个年轻人也骂了警察。不幸的塞恩被关进监狱，后来被流放到他的出生地蒂罗尔，在那里他日夜思念着维也纳，其他和他一起被捕的人不久都获得释放。

我们也许会问，塞恩指责政府愚蠢地干涉了他和朋友们的秘密的轻率话是不是泄露了什么。他们不大可能密谋反对政府，但他们的协会是不是完全无辜的呢？在梅特涅统治的奥地利，所有的俱乐部和协会都属嫌疑之列，当局尤其害怕学生协会。在学生暗杀了诗人科采布厄〔Kotzebue〕之后，1819 年奥地利等十邦作出所谓的"卡尔斯巴德决议"〔Carlsbad Resolutions〕，禁止各种学生协会。当局认为学生是反政府思想最危险的传播者。当时在舒伯特周围的那些经常聚会的朋友中，有很多人就是这样或曾经是这样的学生。他们邀请没上过大学的受人欢迎的音乐家舒伯特参加聚会是不是会使他们的活动方便些？这样是不是不大容易引起警察把他们视为潜在的颠覆者？

这些问题是我在看了我前面提到过的库佩尔维塞尔作的两幅水彩画的标题之后才想到的。他把在阿岑布鲁格聚会的年轻人称作"舒伯特崇拜者"。这两幅画一幅作于 1820 年夏，也就是警察搜查了塞恩的住所后不久，另一幅作于 1821 年夏。那时"舒伯特晚会"〔Schubertiaden〕这一名称还没问世，这个名称大约是在 1821 年 10 月以后才出现的。无庸解释，"舒伯特晚会"不带有什么隐秘的动机，举办这些晚会只是为了欣赏舒伯特的音乐，别无其他目的。如果舒伯特的朋友们确实采用了

192 莫里茨·冯·施温德：拉赫纳尔，舒伯特和福格尔（拉赫纳尔画卷局部）

〔1〕戈尔德施米特〔H. Goldschmidt〕的《弗朗茨·舒伯特》〔*Franz Schubert*〕（莱比锡，1980 年）一书中有这种倾向。

"舒伯特崇拜者"这一名称来称呼自己，那么我们也许可以说他们这样做是为了表明他们的聚会活动显然是无罪的。

情况可能如此，但不管怎么说舒伯特无疑是同情他们的。奥地利君主制度代表教会的利益，舒伯特毫不隐讳他对这种制度的看法。也许他在"神学院"度过的那几年已使他对牧师产生了敌意，总之，他在写给他兄弟伊格纳茨〔Ignaz〕的信中用了一个不恭的词语"和尚"来指牧师，这个源自佛教的词语一般被反教权的人士用来嘲讽神职人员。此外，还有件众所周知的事：舒伯特创作的六部弥撒曲都把《信经》里的"相信圣而公之教会"这几个字给省略了。虽然以前有人作过这样的省略，但舒伯特这样做绝不可能是无目的的仿效。正相反，他在弥撒曲中省略这几个字是为了使《信经》显得更恰当。换句话说，他是虔诚的基督徒，但不是教会的拥护者。舒伯特的父亲很可能曾为儿子的这种观点而担忧，因为舒伯特 1925 年从施蒂里亚（他在那里创作了至今为人们所喜爱的《万福的玛利亚》〔*Ave Maria*〕这首歌曲）给父亲写过一封信，耐心地向他说明自己的信仰："我对自己的虔诚很感惊奇，我已在一首赞美圣

193 威廉·奥古斯特·里德尔：弗朗茨·舒伯特肖像。维也纳市立历史博物馆

母玛利亚的圣歌里表达了这种虔诚。这首圣歌似乎能唤醒每个人的虔敬之心，它之所以具有这样的作用，是因为它融入了我的真诚感情。"

促使舒伯特产生这种真诚感情的是大自然而不是圣歌的歌词。舒伯特在奥地利境内的景色迷人的阿尔卑斯山区写的那些书简可以和他的一些著名歌曲，如《全能的上帝》〔*Die Allmacht*〕相媲美。

有一种安慰舒伯特没能获得，那就是圆满爱情的安慰。他年轻时爱上了一位在他的第一部弥撒曲中担任歌手的少女，但她的父母坚决不同意女儿嫁给这个身无分文的音乐家，后来这个少女便和另一位音乐家结了婚。舒伯特二十五六岁时患了梅毒病，尽管病症已减轻，但他还是放弃了结婚成家的愿望。他曾写过一篇题为"我的梦"〔My Dream〕的隐晦难懂的散文，这篇散文记叙了他的巨大痛苦和强烈爱情，以及他灵魂中痛苦与爱情的搏击。他说他仿佛看到了他母亲的葬礼，并说他不爱他父亲的花园。文章的结尾是这样的："许多年来，我一直唱歌，每当我歌唱爱情，我的心中便充满痛苦，而每当我歌唱痛苦，我的心中却充满爱情。爱情和痛苦就这样把我撕成了两半。"

舒伯特创作的声乐套曲《冬日旅程》是一部独特的作品。他为这部作品找到了一些歌词，这些歌词将爱情和痛苦融合成一部深刻的悲剧。据说，舒伯特在创作《冬日旅程》时情绪十分沮丧，他承认这部作品比他的其他作品有更多的悲剧性抒情自白。他的朋友们对该作品的阴郁格调感到吃惊，然而舒伯特以为他们最终还是会喜欢这部声乐套曲的。

这部以缪勒的诗为歌词的声乐套曲在结尾时告诉我们主人公的唯一安慰是放弃当街头艺人。但如我前面所指出的我们决不能把作曲家舒伯特与缪勒诗中的主人公混为一谈。舒伯特并没有放弃当作曲家，即使在他患了伤寒病（此病是他饮了维也纳郊区的劣质水而得的）的那段时间里，也没有停止过创作。这位多产的作曲家在患病后不久，就与世长辞了。

他的有些最伟大的作品是在他生命的最后几个月里完成的（如著名的《C大调五重奏》），想必他还制定了未来的创作计划，最令人感动的是他还决定和西蒙·塞希特〔Simon Sechter〕一起去学习一门讲授对位法的课程（西蒙·塞西特后来成为一名教师，安东·布鲁克纳尔〔Anton Bruckner〕就是他的学生）。在我们看来，弗朗茨·格里尔帕策为舒伯特写的墓志铭似乎有些令人心寒："音乐艺术的大量财富埋葬于此，更多的

希望也埋葬于此。"但这两句是他的朋友从诗人弗朗茨·格里尔帕策提供的众多铭文中挑选出来的，他们觉得这两句表达了他们的感想。他们知道舒伯特生前一直抱有发现音乐艺术新天地的希望。

然而，舒伯特并不想把反映在他作品里的那些发现当作有意识的创新，更不想把它们当作革命性的成就。作为伟大音乐传统的继承人，舒伯特不仅掌握了古典音乐的音乐风格，他的老师萨利埃里的音乐风格、莫扎特、海顿、罗西尼和他尤其崇敬的贝多芬的音乐风格，而且还掌握了由阿尔卑斯山区乡村的岳得尔调〔Yodels〕和他的故乡维也纳的舞蹈长期培育形成的民间音乐风格。在舒伯特看来，这些音乐领域之间没有严格的分界线。同他那些维也纳音乐前辈们比较而言，舒伯特更喜欢为娱乐而创作和演奏音乐。

我们总是对他作品的种类和数量之丰富感到惊讶，但见之于乐谱的作品无疑只是他心田流过的乐思的一小部分。对他来说，他所能做的只是尽快地把他头脑里纷纷涌现的音符有选择性地记下一些。有时一项为某首诗歌谱曲的任务就象是一种刺激剂，促使他的乐思奔涌不息，从而创作出非凡的作品。我们也许会猜想，他有时大概会被自己创作的一组表示内心独白的转调乐句所深深吸引，因为这些乐句神秘地反映了他所描述的情绪，即游移于爱情和痛苦、痛苦和爱情之间的情绪，这种欢乐和忧郁的交融只存在于他的音乐之中。

简而言之，在舒伯特的生活中，引起他悲伤、促使他思慕更美好的世界的原因有：他的国家所遭受的苦难，他自身的贫病煎熬。虽然他个人经历的这些及其他令人悲痛的事情值得我们了解，但是它们既不能解释他的天资也不能使我们更多地理解他的音乐，因为他的音乐超越了他那个时代。痛苦和爱情是人类生活的一部分，而且人类总是需要安慰。我们有舒伯特这样伟大的音乐家真是太幸运了。

〔徐一维译〕

前　言

下面这篇文章原来是泰特美术馆所举办的奥斯卡·科柯施卡[Oskar Kokoschka，1886—1980]作品展览会期间六次午餐讲座中的第三讲，其余五讲由他人所作。由于恩斯特·贡布里希爵士的演讲中包含着许多生动的个人回忆——演讲人中只有他与艺术家熟悉——同时也包含着对其作品的思想与道德背景的不落窠臼的分析，所以我们觉得应该在他诞生一百周年纪念活动结束之前让更多的公众读到它。

简单提一下贡布里希与科柯施卡的长期交往在这里应该是合适的。他们俩都在战前来到伦敦,贡布里希在1936年,科柯施卡是在两年之后，可是他们直到战后才相遇。他们俩直接或者间接地来自维也纳。我们现在常听人谈到被称为"维也纳1900年"或者"世纪末维也纳"的现象,那指的是在哈伯斯堡帝国最后一二十年间这个城市中出现的极为特殊的文化发展——贡布里希教授认为科柯施卡在这些事件中起了不少的作用。

1950年费顿出版社(也是三十年代从维也纳迁来)出版了贡布里希的《艺术的故事》,此书以其文字的浅近和见解的精深成为经典著作,它把一代又一代的学子引进了"艺术史这块奇异而又迷人的领域"。在该书的最后一章贡布里希联系表现主义的艺术讨论了科柯施卡的早期作品。他说,表现主义通常可以比作漫画家的各种变形手法。确实,科柯施卡的肖像画1910年左右首次展出时正是被批评为太象漫画。贡布里希举了1909年的作品《玩耍的儿童》作为科柯施卡"令人惊愕的逼真"的例子——"以其缺乏常规的准确性而更忠实生活"。这幅作品画的是施泰因博士[Dr Robert Stein]的儿子和女儿,施泰因是有名的维也纳书商,建筑师阿道夫·卢斯的老主顾。二十年后,贡布里希在《面具和面孔》的演讲中又谈到了漫画及其与肖像的关系这个老问题。在演讲中科柯施卡的肖像画被用作移情的例子:艺术家把自己的面部特征投射到被画人的五官上去了。贡布里希在那个上下文中评论道:"客观地说这种相似可能被人挑剔;但是在其中起作用的移情和投射的力量给了艺术家一种特别的洞察力,而这种洞察力是那些不大参预移情和投射的艺术家所没有的，这点可能是真实的。"弗斯特[Herbert

Furst]1927 年在《肖像画的性质和功能》[*Portrait Painting:its Nature and Function*](这也许是把科柯施卡划入"心理"肖像范畴的第一本英文书)中说,这种投射现象在科柯施卡的好些肖像作品中,无论是男女还是儿童,都能见到。

科柯施卡由于能在《艺术的故事》中分占一席之地而深为激动。1954 年他请贡布里希到萨尔茨堡那所他一年前创办的暑期学校——他称之为"视觉学校"去上一星期课。贡布里希接受了邀请,而且颇有兴趣地观察了科柯施卡本人的教学方法,后面的文章中就有一段此事的回忆。五十年代两人之间时有书信往来,例如 1955 年科柯施卡又一次希望贡布里希访问萨尔茨堡:"我在这儿……教现在这些可怜的年青人看的艺术,这种艺术在我们抽象的世界里似乎已经变得无关紧要了,在这个世界里,还是把脑袋埋到沙子里去好得多。"他还提到他正起劲地为富特文勒[Furt Wangler]上演〔莫扎特的〕"魔笛"搞设计,科柯施卡在先前的信里曾经预言那将是"粉红、黄、兰以及绿色的而不是岩石色彩的建筑"。由科柯施卡不落俗套地设计色光效果的这个歌剧 1955 年 7 月在费尔森赖特学校[Felsenreitschule]首演,格奥尔格·佐尔蒂[Georg Solti]指挥,因为富特文勒已经在几个月前不幸去世了。

科柯施卡终于在 1959 年被授予新年荣誉团的 CBE 爵士称号的时候他已经当了十二年的英国臣民。他在答谢贡布里希的贺电时以他特有的幽默对这个(早该得到的)承认姿态发表感想说:

"我们最高贵的女王颁发给我这一称号使我感到高兴,但连我自己也不能断定我迄今所做的艺术工作是否配得上在这个国家里享受如此辉煌的荣耀。在这个国家里我曾被当作外国人,而且这个国家正由非具象艺术统治着时局。夹在芒宁斯爵士[Sir Munnings]和行动画家们之间,我觉得有点儿惶恐……"

理查德·卡尔沃科雷西[Richard Calvocoressi]
现代馆助理主管[Assistant Keeper, Modern Collection]

194 1962年科柯施卡在泰特美术馆里他的《德摩比利》三连画前。摄影：霍斯特·塔佩

如果我们是预算经济，我们所举行的这类一百周年纪念活动就会被政府禁止。因为归根到底无可否认这类纪念活动将导致大量的生产过剩，如果不是导致市场饱和的话。然而这种情况似乎并没有发生，这本身就是对科柯施卡艺术生命力的赞美。就我而言，还没有对他厌倦，但是我不知道还有什么没有说过或者有人想说的话可以说。首先，有一百周年纪念展览的精印作品目录，上面有许多各种文章和艺术家各个创作时期的简要说明[1]。还有马尔伯勒美术馆〔Marlborough Gallary〕的目录，上面有艺术家作画时的精采照片以及他绘制肖像过程的生动描述。[2] 如果你看一下这儿和别处出的有关著述，你会明白，关于他艺术活动的评论是不少的。我本人曾经为他的三个展览会写过介绍文章，包括应艺术家本人之请为他1962年在这座泰特美术馆举办的首次个人画展写的介绍，还有他去

〔1〕《奥斯卡·科柯施卡1886—1980》〔*Oskar Kokoschka 1886—1980*〕，伦敦泰特美术馆，1986年6—8月。理查德·卡尔沃科雷西〔Richard Calvocoressi〕作序并编辑作品目录。其中还包括维尔纳〔Werner〕、霍夫曼〔Hofman〕和海因茨·施皮尔曼〔Heinz Spielmann〕、彼得·韦尔戈〔Peter Vergo〕（与伊沃纳·莫德林〔Yvonne Modlin〕合作）、格奥尔格·艾斯勒〔Georg Eisler〕以及阿尔弗雷德·马尔瑙〔Alfred Marnau〕等人的文章，另有卡塔琳娜·舒尔茨〔Katharina Schulz〕编辑的艺术家生平年表。

〔2〕《奥斯卡·科柯施卡，1886—1980年：1930年以来的素描和水彩》〔*Oskar Kokoschka, 1886—1980, Zeichnungen und Aquarelle seit 1930. Drawings and Watercolours since1930, BATIG.*〕，汉堡，1986年2—3月。马尔伯勒美术馆（伦敦）1986年6—7月（后到哈默尔恩和不伦瑞克展出）。海因茨·施皮尔曼作序并编作品目录。

世之后我应邀在波恩举行的荣誉团〔Order pour le mérite〕集会上所作的悼词。[1]

赞美之词如此之多并不奇怪。任何有幸结识OK——人们总是这么称呼他——的人都能证明他的魔力是不可抗拒的。甚至于他的照片也多少表现了其人格的吸引力。你在他的自画象上会看到，他很象一个种自己地的农民，一个壮实强健自食其力的形象，但是他那轮廓分明的五官一刻不停地动着，显示着他的头脑极其活跃而且灵敏非凡。他能使人着迷，这他自己也知道。他是讲故事的高手，聊起天来海阔天空，因为他似乎读过每一本书，认识每一个人。他口气坚决，其自信足以消除别人的疑虑，但却不会使人生气。甚至在他有时滥用别人的轻信或宽容的时候，他的魅力依然很起作用。

1970年他最后一次来到伦敦时我曾与他见过面。正是这最后一次令人高兴的见面提示我想出了这次演讲的题目：时代潮流中的科柯施卡。他的话直到现在还在我的脑海中回响："这是有史以来最愚蠢的年代。"我问他："为什么你真的这样想呢？"他回答说："因为一切都走得太快了。"当然，他说的"一切"指的是技术进步和社会变革。研究过他的自传[2]的人都知道，他非常深入地考察过这些发展。他在自传中说："突然的工业化引起了社会变革，机器赶走了手艺，贵重的东西不再用手工制造了，传送带制造的产品影响了欣赏趣味"（自传第40页）。他在同书中另一处说到，民众对技术进步缺乏心理上的准备，而这种紧张状态必然导致一种爆炸（第63页）。

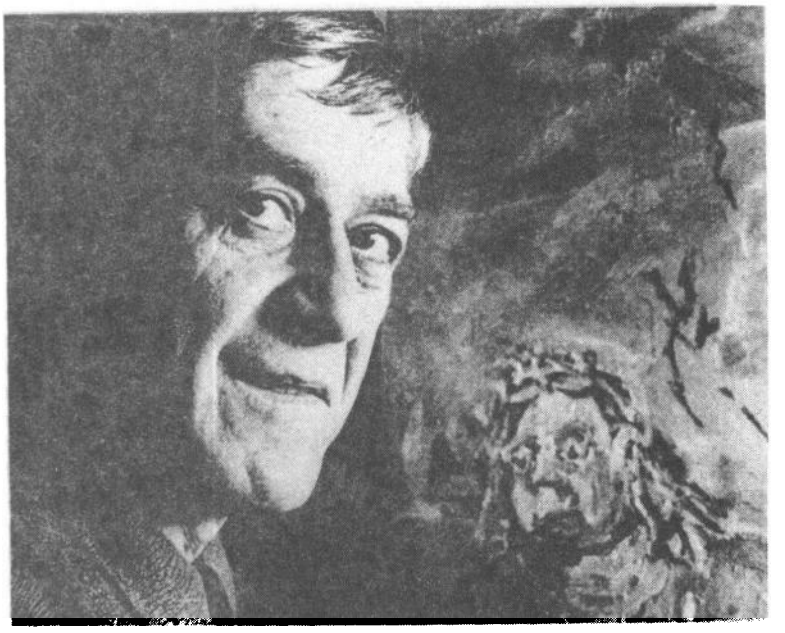
我从不相信"艺术家表现时代"之类华而不实的陈词滥调，更不必说什么"艺术家有责任表现时代"了。确实，科柯施卡对那个时代的知识和艺术潮流的轻蔑态度激起了可以理解的怨

195 二次大战期间科柯施卡在伦敦。摄影：埃里克·奥尼巴赫

197 自画像，1917年。冯·德·海特博物馆，伍珀塔尔

〔1〕《科柯施卡》，泰特美术馆，伦敦，1962年，第10—15页；重印于《奥斯卡·科柯施卡》，马尔伯勒—格尔森美术馆〔Marlborough-Gerson Gallary〕，纽约，1966年，第7—9页。
《科柯施卡，版画与素描〔*Kokoschka, Prints and Drawings*〕（维多利亚—艾伯特博物馆，1971年），第6—9页。
《向科柯施卡致敬》〔Homage to Kokoschka〕（维多利亚—艾伯特博物馆1976年）第5—9页。"回忆奥斯卡·科柯施卡"〔Gedenkworte für Oskar Kokoschka〕载《科学和艺术荣誉团：演讲与纪念文章》〔*Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste, Reden and Gedenkworte*〕，第XVI卷（1980年），第59—63页。
另见E.H.贡布里希《艺术的故事》（第450—451页），以及"面具和面孔"，见《图像与眼睛》〔*The Image and the Eye*〕第133—134页。

〔2〕科柯施卡，《我的生活》〔*Mein Leben*〕慕尼黑，1971年。英文本名为*My Life*（伦敦，1974年）。



196 科柯施卡在 1933 年。奥地利国家图书馆图片档案

恨。正统观念要求，如果艺术家不表现他的时代，那么他至少应该表现未来。而科柯施卡对未来是很忧虑的。他年青时曾被视为革命的艺术家，因而他拒不遵从俗套，就使人更加糊涂了。1066 和那一切〔*1066 and All That*〕意义上的革命派当然是"好东西"，而落后派是"坏东西"。我和这个美术馆的馆长一起批过许多美术史考卷，足以使我认识到这一点。

但是，历史并不是单维的，那些被克列孟梭〔Clemenceau〕称为"可怕的简单化者"〔*les terribles simplificateurs*〕的人永远不能公正地对待历史。

要试论处于他那个时代的科柯施卡，我想干脆先给你提供一幅地图，以便他的立场和观点比较容易了解。因为如果存在着一个绝非单维的时期，那么这就是科柯施卡在维也纳露面的本世纪头十年——这个维也纳近来成了许许多多了解情况和不了解情况的人评论的目标，这些评论都被理查德·卡尔沃科雷西用展览会目录中短短的一段话巧妙而又干脆地抹掉了。

大家都知道，这个时期年青的科柯施卡在维也纳知识界找到了两位杰出的人物作为顾问和模特儿：阿道夫·卢斯和卡尔·克劳斯〔Karl Kraus〕。从现在的角度去看，惊人之处是他们俩都比实际上的个子要高大——至少他们自视要比庸庸碌碌之众高出一筹。上个世纪那种造成人们崇拜瓦格纳和尼采哲学的"天才宗教"，对这两人有极大的影响，正如对阿诺尔德·

勋伯格〔Arnold Schoenberg〕有极大的影响一样。当然，科柯施卡与勋伯格也有过接触。但是无论他们这些人对自己的重要性和使命如何自信，他们的自尊只适用于他们的身材以及他们在被他们看不起的同代人之中的地位，这自尊绝不适用于过去。他们在不同的方面都有权摒弃现在。这种权力得之于他们对传统的尊重，(他们觉得传统受到了时代的威胁)。也许这样的描述并不完全适合勋伯格，尽管他也要求掌握一种音乐传统。但是这种对过去充满怀恋的尊重致使人们不可能把阿道夫·卢斯或者卡尔·克劳斯看作陈旧意义上的革命者。

请允许我念一段阿道夫·卢斯的文章来证明上述主张，〔1〕对于卢斯，很多人只知道他认为装饰是犯罪——当然他从未如此认为。

卢斯1910年写的一篇文章把我们带到了山间的湖畔。

天是兰的，水是绿的，到处是一片宁静。山光水影，还有房屋，庄园和教堂倒映于水中。它们似乎并非出诸人工，而是上帝工作室的作品……一切都散发出美与静的气息——然而那是什么？那如同毫无必要的尖叫一般扰乱了这平静的是什么？在那上帝所造而不是农民所造的农舍之间有一座别墅。设计别墅的建筑师是好是坏我不知道，我只知道平静安宁和美就此消失了……

农民们要为自己的家庭和自己的牲畜造房子，他们的房子就象邻居和先辈的房子一样造得很成功，就象每一种被自己的本能所驱使的动物造得一样成功。房子美吗？确实象玫瑰，象蓟、象马、象牛一样美。那么我又要问：为什么建筑师，不论他们是好是坏，会糟蹋这片湖？这个建筑师正象几乎所有的城市居民一样缺少文化。他缺少农民所有的自信——农民是有文化的。城里人是离乡背井没有根的人。我把文化称做是内在人和外在人之间的和谐，唯有它保障着敏感的思想和行为。我提议不久举行一次讲座谈谈为什么巴布亚人有文化而德国人没有文化。〔2〕

同年卢斯在另一次演讲中对他的文化概念作了解释："我们的文化建立在对无比伟大的古典文化遗产的认识之上，我们从

198 阿道夫·卢斯在1904年。奥地利国家图书馆图片档案

〔1〕阿道夫·卢斯，《论文集》〔*Samtliche Schriften*〕，由弗朗茨·格吕克〔Franz Glück〕编辑。维也纳和慕尼黑，1962年。

〔2〕同上，第302—3页。

罗马人那里学到了思想和感情的技巧，我们的社会观和灵魂法则也得之于罗马人。"〔1〕

1931 年他提议开办一所建筑学校，在制订该校的大纲时他宣称，作为综合技术教育的对立面，他要教授的是他自己的学说：传统。"我们在十九世纪初抛弃了传统——我要重新从那里开始。"〔2〕更为甚者，1924 年卢斯明确地主张学建筑的学生应该掌握古典装饰的法则："古典装饰使我们的用具造型具有法则，它用法则约束我们和我们的图形。"〔3〕

早几年前，在 1920 年，当时科柯施卡 34 岁，在德累斯顿教书。他写了一封优美的信。在你们已经听到卢斯的真实信念之后那封信也许就不那么难懂了。有个忧心忡忡的家长问，他那儿子有没有当艺术家的希望，他回信说他不想隐瞒失望和失败的可能性，"但是，"他接着说，"对于这样一个相信千万人中唯有自己能发现那通往文明人称之为神圣之路的人，我不应该拒之门外。的确，我要随时鼓励任何准备拿一生下赌注的人，以便神圣的想象不致于缺乏教士，生活不致于缺乏古典艺术的伟大。"〔4〕

科柯施卡象卢斯一样，从未丧失对以古希腊文明为根基的欧洲传统的尊敬。

我相信，科柯施卡在自传中与卢斯相提并论的另一位大个子卡尔·克劳斯，在维也纳的知识图中占有某种相似的地位。如果卢斯谴责了"新艺术"这种现代流派没有根基、矫揉造作，并赞扬了制革和缝纫手艺中不自觉掌握的健康工艺传统，那么克劳斯则把人们的自然语言与出版界花哨的新闻腔作了对比，而且，他从来没有停止对以往的诗人和剧作家——歌德、赖蒙德〔Raimund〕、内斯特洛伊〔Nestroy〕和斯蒂夫勒〔Stifler〕——表示崇敬，他们在语言方面的自然本能会使得克劳斯所处的那个时代感到羞耻。

克劳斯当然是一个极其复杂的人物，他在知识图上的位置不那么容易确定，但是对我来说重要的是，不能把他简单地归入革命的那一类，更不用说归入进步那一类了。在拥护性解放

199 科柯施卡为阿道夫·卢斯画的素描像。发表在《风暴》报 1910 年 6 月 30 日上

200 《另一个》报，1903 年 10 月 15 日，卢斯报纸的头版头条。副标题为：向奥地利介绍西方文化的杂志

〔1〕同上，第317页。

〔2〕同上，第323页。

〔3〕同上，第397页。

〔4〕写给奥斯卡·迈博登〔Oskar Meyboden〕的信，1920年10月31日。《奥斯卡·科柯施卡书信集，Ⅱ》〔*Oskar Kokoschka Briefe* Ⅱ〕，1919—1934 年，由奥尔达·科柯施卡〔Olda Kokoschka〕和海因茨·施皮尔曼〔Heinz Spielmann〕编辑，丢塞尔多夫，1985 年，第 17 页。

方面，他和卢斯一样，是进步的。但是这种拥护与他忠于自然反对做作和陈规陋习的态度是一致的。的确他在这方面走得很远，他与妓女站在一边反对警察，致使时人大为吃惊。但他决不是这种意义上的或者任何意义上的乌托邦主义者。他最出名的作品《人类的末日》〔*The Last Days of Mankind*〕不应该被看作是对国家的攻击。那是攻击惨无人道，攻击新闻界滔滔不绝的爱国空谈与战争苦难之间令人厌恶的可怕脱节，攻击毫无心肝的幸灾乐祸。在这方面，只要你想到科柯施卡对第二次世界大战的反应，你就不会忘记他曾经而且依然是克劳斯的门徒。

但是再说一遍，克劳斯不是革命者。汉斯·魏格尔〔Hans Weigel〕在他那本评论克劳斯的很有见地的书中[1]，选辑了好几段克劳斯讽刺小册子《火炬》〔*Die Fackel*〕中的文字，克劳斯在这些文字中表达了对奥地利君主国首脑真正的崇敬。他在1900年写道："人们对皇帝几乎不了解，但是人们的一般印象是他代表着真正的贵族……他有着真正的上流人的态度。"

也许我应该在这儿先谈谈世纪交替之际维也纳最热门的话题。当然，奥地利几百年来一直是个封建国家，确实，它是封建社会的最后幸存者。统治着它的是贵族和具有高度职责感的文官政府以及一种以宫廷为中心的没有自我意识的文化。罗伯特·缪西尔〔Robert Musil〕在他的小说《没有性格的人》〔*Der Mann ohne Eigenschaften*〕中给我们留下了一幅奥地利社会这个部分的绝妙肖像。天平的另一端当然是奥地利的农村，是卢斯奉为自然文化之典型的山间湖泊与村庄的奥地利。但是摩登时代并没有在这几乎是静止的封建残余等级社会之前停步。工业化来临了，科柯施卡对它全部的腐蚀性影响表示哀叹。在上层特权人物与农村大量人口之间有一道深沟，某些新时代需要的新因素注入了这条深沟。维也纳变成了一块磁石，吸引着寻求更美好生活的移民。很大一部分工业和小手工业的工人来自捷克。商界和知识界那些令人垂涎的位置，没有经过现代技术训练的农民们够不到，而保守的上层社会成员又不屑一顾，自然就吸引了来自于多民族君主国各省份的犹太人。近来描述得这么多的维也纳知识界的影响大致上应该联系这一背景来看。卡尔·克劳斯本人是个犹太人，他来自现在划归捷克斯洛伐克的一个偏僻地区——他象弗洛伊德和古斯塔夫·马勒

201 卡尔·克劳斯在1908年。奥地利国家图书馆图片档案

〔1〕维也纳，1968年，第166—167页。

〔Gustav Mahler〕一样——对这种形势作出了感情强烈的反应。他完全站在鼓吹并且实行同化的老派上层犹太家族一边。他尊重语言与文风的文化传统，因而随移民记者渗透进来的修辞不当和用语乖谬使他痛苦，于是这些移民记者们就成了他无情讽刺的靶子。因而他常常被迫采取与自己的血统渊源和思想观点不一致的立场。他痛恨犹太复国主义，因为它与同化不相容，他使那些认为德赖弗斯〔Dreyfus〕肯定无辜的好心人震怒，从而觉得开心。这类相反特性是他性格的一部分。他在奥地利独立的最后几年拒绝了社会民主党人，站到了亲法西斯的多尔福斯〔Dollfus〕政府一边，为此甚至连他的追随者和崇拜者也一直没有原谅他，因为他们认为他背叛了他们的事业。我从来不是"克劳斯派"，在这件事和其他任何事上我都不支持克劳斯，但我并不以为他是前后不一或表里不一的人。当纳粹在奥地利战线那一边肆无忌惮地施行难以言状的暴虐之时，他正确地认为对那样的罪恶要立刻预以抵抗。在他看来，社会主义者移民出版物上不负责任的油腔滑调的议论，正如他在《人类的末日》一书中枷首示众的爱国主义花言巧语一样使他厌恶。

202 科柯施卡为卡尔·克劳斯画的素描像。发表在《风暴》1910 年 5 月 19 日上

在科柯施卡的奥地利，你可以是一个不从众不随俗的人而不必是革命者。为了说明这个观点我想我已经讲得够多了，甚至讲得太多了。人对人的残忍，口号的人云亦云，个人良心的屈服，这些都不是某一政党所独有的东西。

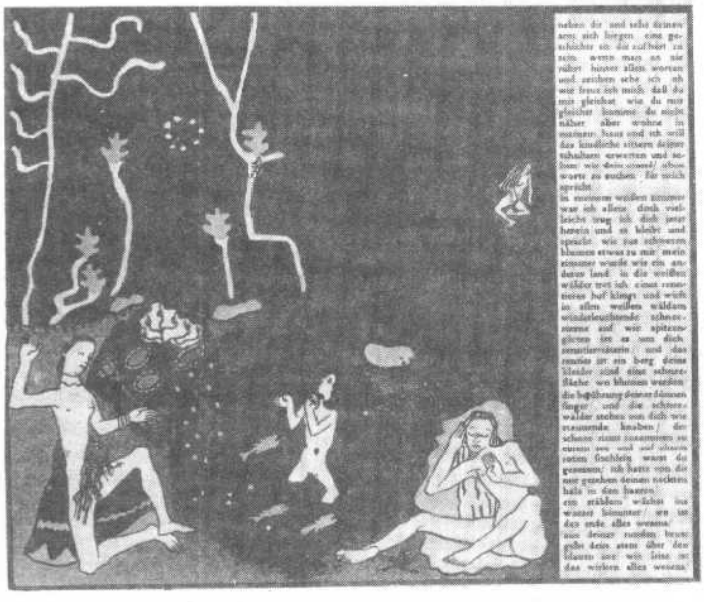
不用说，正是科柯施卡这种坚决的甚至挑战性的个人主义使他的艺术生涯在一个他认为是愚蠢和不人道的时代中独具特征。让我们不要忘记，他的个人主义就是一种把他出生之前早已存在的各种相反的艺术思潮和艺术风格统一起来的信条。有一个小说家，而不是一个画家，勾勒出了这种信条的表现。我指的是 1866 年左拉为支持马奈而写的一段辩词："对公众来说——我在这里用这个词并不含任何贬意——艺术品是一件以柔媚或暴烈的方式打动他们心肠的雅物……对我来说……艺术品不如说是一种人格和个性。我极其蔑视雕虫小技，蔑视哗众取宠的手法，蔑视任何教得会的东西……我在图画前寻求的首先是一个人而不是一幅画……艺术象别的东西一样，是人性的产品，是人性的分泌物"〔1〕

四十年后另一位伟大的作家宣布了自己的艺术观点。我指

〔1〕《左拉的沙龙》〔*Zola's Salons*〕，由 F.W.亨明〔Hemming〕和 R.尼斯〔Niess〕编辑。日内瓦，1959 年，第 60—62 页。

203 作梦的青年，1908 年，细部

204 《作梦的青年》中的一页



的是列奥·托尔斯泰〔Leo Tolstoy〕乖戾激烈的小册子《什么是艺术》〔*What is Art*〕,这本小册子的作用我相信比艺术史学家们有时愿意承认的要大一些。小册子是在托尔斯泰转而过

简朴生活几年之后写的。小册子痛骂"世纪末"的艺术背景，痛骂诗歌音乐和美术中近代名流的矫揉造作和毫无感情。那种唯美主义使年老的托尔斯泰厌恶。他写道："艺术是这样的一种人类活动，一个人有意识地用外部符号把他深切体验的情感传递给别人，从而使别人受感染并且同样地体验到这些感情。"[1] 但是如果艺术就是情感的传播，那怎么能在学校里教授呢？在托尔斯泰看来，民间艺术的存在证明了艺术学校如果不是有害的，至少是没有必要的。我们需要的是离弃技巧，返朴归真。

这一宣言假如不与另一种危机的影响在时机上重合，也许影响不至于如此深远——我指的是照相术的兴盛。关于这种技术对艺术的影响，人们的意见是有分歧的。我属于认为估计得再高也不过分的那一派。有时候我喜欢这么比方：绘画，即制像在社会中已经失去了生物学家们所谓的生态龛位，正如我们现在亲眼见到灰松鼠取代了红松鼠的地位一样，当时摄影家们逐渐地接管了原来属于画家的功能。于是，寻求新的位置的探索开始了。有些人选择绘画的装饰功能，选择放弃自然主义以利于形式的和谐；另一种选择在于重新强调诗意的想象，那样可以通过神秘的符号激起梦幻般的心境来超越单纯的图解。这两者并非互不相容。在"世纪末"个别大师的作品中，有时这两者是融合在一起的。当然，古斯塔夫·克利姆特〔Gustav Klimt〕就是其中之一。1900年左右科柯施卡还在美术学校念书时，克利姆特的颇有争议的画就已称雄维也纳画坛了。

不难看出，而且人们也常这么说，科柯施卡最初的作品颇受克利姆特高度程式化艺术的影响——确实，他早期的画册《作梦的青年》〔*The Dreaming Youth*〕就是题献给克利姆特的。同样也不难看出，科柯施卡甚至还在早期就想竭力摆脱奥地利"新艺术"派的某种做作的装饰风格。他的画没有克利姆特风格的卷曲繁复的阿拉伯纹样，而是显得有棱有角甚至有些笨拙。早在与卢斯结识之前，科柯施卡就已决定反对卢斯一向攻击的奥地利"新艺术"派故作优雅的画风了。

科柯施卡当学生时，和当时其他学艺术的学生一样，对人家给他们排的课是不满意的。我们有一封他二十岁时写的信，信中抱怨说，他希望有人作出努力来支持个性，容许个性成

205 转过身去的裸体。萨尔茨堡，1953年，彩色铅笔画，私人藏

〔1〕托尔斯泰，《什么是艺术》〔*What is Art*〕（纽约，1960年）。这两段分别在第51页和175页上。

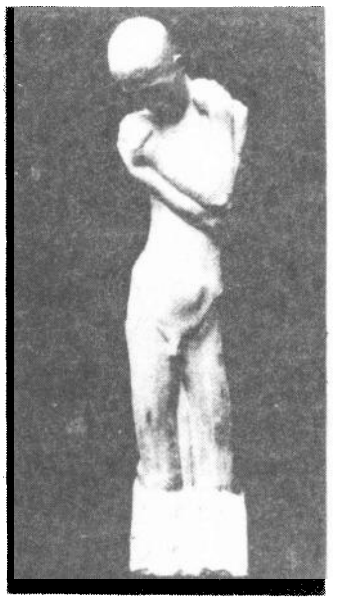
熟，因为他们所追求的一切只是好分数，以及他称之为"体系贩卖"的东西。他希望能得到一个特别的画室。[1] 我们从他的自传里可以知道他追求的是什么。当时经常谈论的是用什么来取代写生课堂上那讨厌的死板训练。听说奥古斯特·罗丹〔Auguste Rodin〕工作室里总是有一些模特儿，他请他们不停地走动，他喜欢不看着速写本以迅速的笔触画下他们的动态。科柯施卡相信这种方法有价值，此后他一辈子都在提倡这种方法。1954年我接受他的邀请访问萨尔茨堡"视觉学校"时，他坚持这种训练法，虽然我记得很清楚，只要他一转身，学生们就央求模特儿停一会儿，以便他们能画下动态来。我现在仍然不能肯定科柯施卡的要求是不是真的能办到，但是当时他宁要即兴作画也不要正规训练，甚至愿意容忍某种程度的漫不经心。

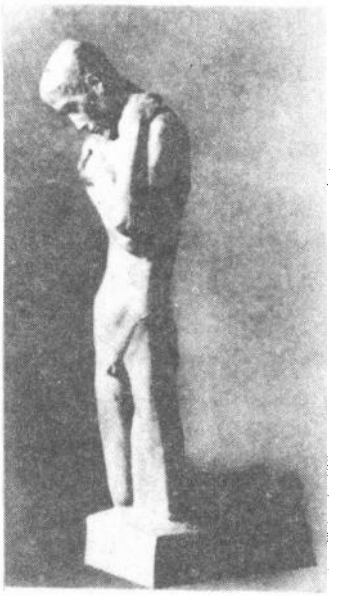
他始终坚持自发性与直接性，于是我扼要提及的十九世纪两种倾向——左拉阐述过的个性崇拜以及我引用了托尔斯泰说明的弃绝技巧在他这里汇合了。二十世纪第一流的美学家克罗齐认为，只有自发产生，只有作为对感情冲动的自然反应的艺术才算是艺术。在卡尔·克劳斯对语言的态度中，在他对陈词滥调的痛恨和对即兴表达的赞美中，也有很大一部分这种哲学。

在科柯施卡趋于成熟的年代中，这种倾向有一阵子使大家都重视起儿童艺术来。1902年维也纳有一个儿童艺术展览会，批评家路德维希·海韦希〔Ludwig Hevesi〕为此写了一篇热情洋溢的文章，他写道："这些作品给了我愉快和惊奇，甚至于恐惧。你凝视着一个无名的深渊，凝视着某种产生原文化之类的东西的初始黑洞……这些作品中使你震动的是一种你希望许多成人艺术家都应该具备的东西。只要一个孩子知道别人允许他尝试，他就敢于尝试一切，甚至于不自知这就是勇敢。"文章最后说，儿童天生的艺术本能应该加以培养而不是象在学校里那样很巧妙地加以压制。在这方面美国远远走在前面。[2]

但是奥地利很快赶上去了。1903年海韦希在另一篇文章中兴高采烈地报导了一个新实验。有两位中学教师，雕塑家卡尔·施特拉瑟〔Karl Strasser〕和画家弗朗茨·齐泽克

206—207 格奥尔格·明纳：跪着的男孩。1898年，大理石雕像



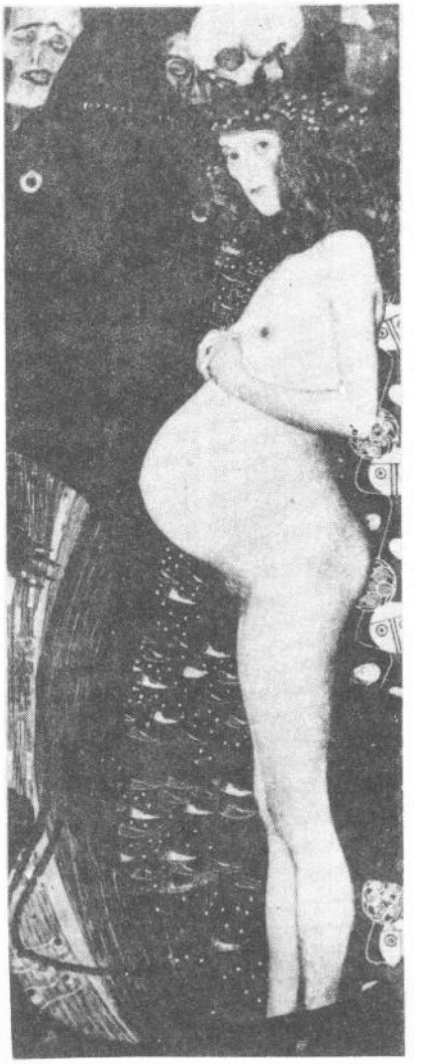


〔1〕给利奥·凯尔内〔Leo Kellner〕的信，1906年12月31日，《科柯施卡书信集Ⅰ》〔*Oskar Kokoschka Briefe* Ⅰ〕1905—1919年，奥尔达·科柯施卡和海因茨·施皮尔曼编辑；丢塞尔多夫，1984年，第6页。

〔2〕路德维希·海韦希，《旧艺术—新艺术，维也纳，1894—1908》〔*Altkunst-Neukunst, Wien, 1894—1908*〕，维也纳，1909年，第449—454页。

〔Franz Cizek〕[1] 组织了一个为期三十天的假期学习班，然后展览了这一创举的惊人成果。学生们都是初学者，原来并没有打算把他们培养成为雕塑家或者画家，目的只是为了获得对自然更切近的了解。没有一个学生的动植物写生超过三小时以上，但时间足够让他们记录下自己的个人印象。海韦希谈到一种不用线条的印象派的方法："一开始就用油画笔，以后就不兴涂涂改改，只鼓励学生们凭记忆画出他们研究过的东西。其结果明显地揭示了他们的性格差别。粘液质的学生与忧郁质的学生画出的形象截然不同。母题越有趣，你越能在那些开始揭示艺术魅力的形象里辨明种种个性。"文章结尾还希望大家全面采用这一教学体系。这将保证眼和手得到合乎自然的教育，并且为健康的艺术发展打下基础："……愿这个实验能让我们一瞥未来！"[2] 这个实验确实让我们看到了未来。我前面提及的萨尔茨堡的"视觉学校"，仍然反映了这些先驱们的信念。

路德维希·海韦希（我已经引了他不少的话）后来就科柯施卡参加1908年"艺术展览"的首批展品写了一段有点目中无人的文字，[3] 从而丧失了自己在科柯施卡崇拜者心目中的声誉。其实它并不算冒犯，只是有些开玩笑的意味，而且文章最后提出了这样一种看法：认为科柯施卡已经超越了现在的阶段。不管怎么说，海韦希的位置要比卢斯或者克劳斯的位置更难确定。1905年有一篇文章[4] 对维也纳艺术界的趣味和爱好作了很有特色的剖析，文章谈的是一位富有的收藏家韦恩多费〔Warndorfer〕的"新艺术"风格的别墅。作者探讨了一个矛盾现象，十九世纪以烹调和工艺品的甜腻著称的维也纳竟成了追求质朴冷峻的新潮艺术的首都，我们称这种质朴冷峻为"苦涩"。他说，正是在维也纳，冷峻的比利时雕塑家格奥尔格·明纳〔Georg Minne〕首次引人注目。明纳那些枯槁憔悴，躯体受苦并富于精神表现的人物形象在他本国引不起任何反响，但是在维也纳他得到了第一批订货单。我记得科柯施卡



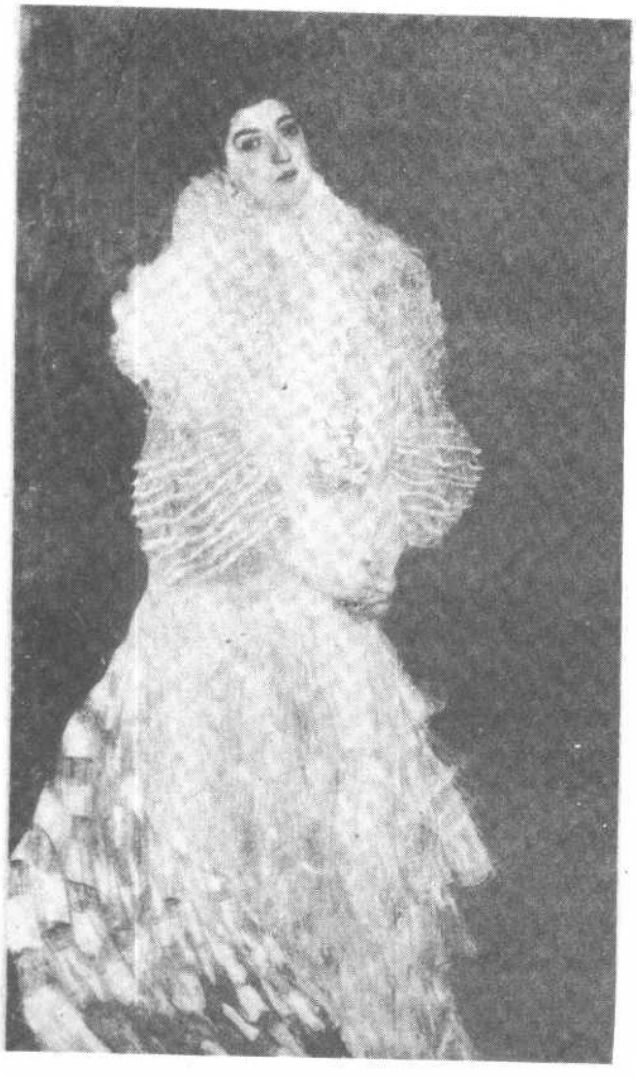
208 古斯塔夫·克利姆特：希望Ⅰ号，1903年，渥太华，加拿大国家美术馆

〔1〕参见展览目录，《弗朗茨·齐泽克：艺术教育的先躯》〔*Franz Cizek: Pionier der Kunsterziehung*〕（1865—1946），维也纳城历史博物馆，1985年。科柯施卡在1946年的一封信中称齐泽克为"我的老老师"〔Mein alter Lehrer〕："绘画、语言和文字"〔Bild Sprache und Schrift〕，《奥斯卡·科柯施卡：论艺术的报告，论文和随笔》〔*Oskar Kokoschka: Vortrage, Aufsatze, Essays Zûr Kunst*〕，文集第Ⅲ卷，施皮尔曼编辑。汉堡，1975年，第29页。

〔2〕海韦希，同前注；第454—7页（1903年1月13日）。

〔3〕同上，第313页。

〔4〕同上，第221—7页（1905年11月26日）。



209 古斯塔夫·克利姆特：赫米内·加利亚。1904年，伦敦，国家美术馆

在自传中也提到，明纳的艺术给了他很特殊的印象。[1]

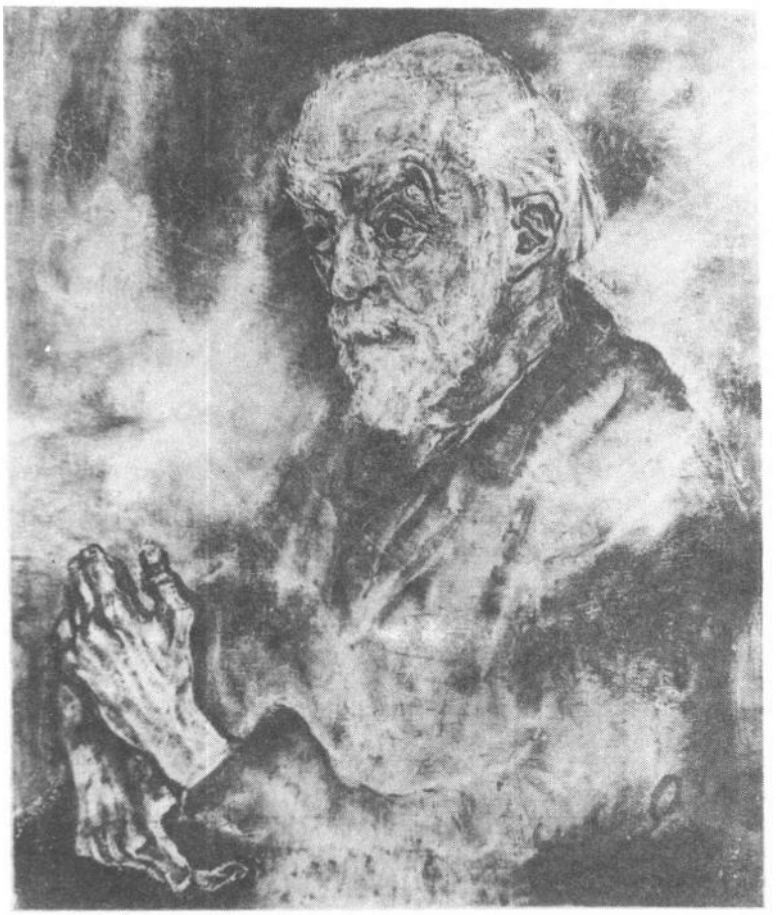
使我惊奇也使你们惊奇的是，海韦希认为古斯塔夫·克利姆特的艺术也同属于质朴冷峻、反对甜腻的一类。他说克利姆特的画"如同男子香槟酒一般格外的燥烈"。韦恩多费有一幅克利姆特的最有争议的作品，他把那画加盖收藏以免受污于亵渎的眼光。那就是你们在蓬皮杜中心维也纳展览目录封面上见到的题为《希望》〔*Hope*〕的那幅画。[2] 他说那是一幅深刻感

〔1〕《我的生活》，见前引述，第56页。

〔2〕《维也纳，1880—1938年，快乐的启示录》〔*Vienne, 1880—1938, L'Apocalypse Joyeuse*〕，在让·克莱尔〔Jean Clair〕指导下，展出于巴黎蓬皮杜国家艺术与文化中心，1986年2—3月。

人的杰作，他谈到其题材的神圣性，说那简直就是丢勒的《骑士、死神和魔鬼》〔*Knight、Death and Devil*〕的现代翻版。克利姆特创作的富有象征性和表现力的人物吸引了海韦希，而这也正是标志着科柯施卡艺术观念的特征。请看科柯施卡到莱比锡拜访马克斯·克利姆特时为他所画的《崇敬》〔*Veneration*〕[1]。

1962年我为科柯施卡在这儿的画展所写的介绍中引用了海韦希1906年评论克利姆特的妇女肖像时写下的话："不仅躯体、而且灵魂和气质似乎都被揭示出来了，你在其中不仅看见血液在血管中流动，而且看见了神经的分布状态。"[2] 也许你



210 瑞士精神病学家、昆虫学家和社会改革家奥古斯特·福雷尔(1848–1931)。1910年，曼海姆市艺术馆

〔1〕给贝尔塔·帕托奇卡—科柯施卡〔Berta Patocka–Kokoschka〕的信，1916年12月16日。《书信集》第一卷，第258页。

〔2〕"奥地利的艺术复兴"〔Art Revival in Austria〕，《工作室》〔*The Studio*〕1906年的特刊。

211 洛特·弗兰措斯，1909 年，菲利普斯藏品，华盛顿特区

212 两个裸体（情人）。1913 年，波士顿美术博物馆，萨拉·里德·布格杰特·普拉特太太赠。科柯施卡和阿尔玛·马勒

会发现克利姆特的肖像很难说有这么好，但是你随后会理解三年之后科柯施卡开始画的肖像。我们常听人说那些肖像多么叫人震惊，它们一定体现了某种朦胧飘渺的期望。归根到底，正如我前面所说，照相术开始侵占从前属于画家的那个生态龛位了。如果肖像画家还想守住自己的地盘，那么他就要提出比准确的相似更高的要求。

科柯施卡早期的一系列肖像确实不仅仅是相似而已。但是要说清楚超出相似的究竟是什么也很不容易。许多评论家倾向于把它们与弗洛伊德对人类心灵的探索联系起来。但是有一次科柯施卡在一份送来的稿子上看到这样的评论时几乎大发脾气，当时我碰巧在场。他骂道："又是这个弗洛伊德！"我趁机问他早先那些年里他知不知道弗洛伊德，他说："当然不知道。"我不能保证他真不知道，但是老实说在科柯施卡的人物肖像和弗洛伊德的神精症理论之间我几乎找不到相似之处。

我在维也纳听人说到科柯施卡的第一件事就是他画的是灵魂而不是肉体，但这话在我看来自然是人们对他的画缺乏常规上的相似而作的辩解。实际上是这些肖像的戏剧性力量使它们令人难忘。科柯施卡似乎拔高了被画的人，把他们从平凡单调的存在之中拉了出来。毫无疑问他具有移情的特殊天赋。我们已经见到他对运动有特殊的反应，而且他力求以"记忆形象"来捕捉在走动中的被画人。我不敢说这些形象是不是一定揭示了被画人的本质，然而无论如何，我有过测试他这种诊断能力的机会。几年前人家要我在英国广播公司第三套节目谈一谈伊迪丝·霍夫曼〔Edith Hoffmann〕评科柯施卡的专论，我碰巧读到了她对洛特·弗兰措斯〔Lotte Franzos〕肖像（1909年）的评述。作者写道："科柯施卡在这里又一次显示了他表现'人格姿态'的特殊天赋——在这幅画里'人格姿态'就是年青人的羞怯，既不能也不愿自我放纵的中产阶级妇女的自制，也许还有那些意外地发现受人尊敬并非一切的人的沉思。"〔1〕碰巧我母亲当时与洛特·弗兰措斯很熟，我请她形容一下这位女士，但没告诉她为什么。她说弗兰措斯是一个矜持〔Prezios〕的人；说她虽不能放纵自己，但却自认为是自由的。我后来把霍夫曼评科柯施卡肖像画的专论给我母亲看。母亲同意评论说得一点也不错。这还不够吗？

〔1〕伊迪丝·霍夫曼，《科柯施卡生活与作品》〔*Kokoschka, Life and Work*〕，伦敦，1947年，第95页。洛特·弗兰措斯（1881—1957年）也许是第一个留"改革"式短发的妇女之一。

毫无疑问，科柯施卡在那些日子里认为自己具有独特的洞察天赋。我们知道，当类似的说法用在卢斯斥之为"骗子"的画家马克斯·奥本海默〔Max Oppenheimer〕身上时，科柯施卡极为愤慨[1]。我先前谈到过对于天才的能力与职责的信仰，那在当时的艺术圈子里被认为是天经地义的。科柯施卡象许多人一样必定认为自己没有权利删改从自身深处涌现出来的词句和形象。尼采在犯精神病前不久的1889年写的《超人》〔*Ecce Homo*〕中描述了天才在灵感袭来时的体验。他说他觉得自己只是某种更高力量的代言人："这是一种启示感，某种东西以无可形容的确定性突然变成了看得见听得见的……你听见了你并未寻求的东西、得到了而并不问给你的是谁……我毫无选择的余地。"[2] 创造活动与批评理论毫不相干，这一信条无可避免地具有使艺术家陷入默默无闻和唯我主义的危险。

从时代背景上来谈论科柯施卡，这一顽固的信条对他的吸引力是不能略而不谈的。他年青时代的作品，如引人注目的剧本《谋杀者女人的希望》〔*Murderer Hope of Women*〕凭良心说是相当疯狂的。但更重要的是，不要轻易把这些感情流露看成是精神病的症状。我们从最近出版的他的书信中知道，即使在他对阿尔玛·马勒〔Alma Mahler〕的感情狂热地爆发之际，他的信也还是条理分明的。

回过头来看，我认为你可以说尼采、柏格森以及那个时代的其他思想家对理性的贬抑有可怕的后果。它肯定加强了"以血思维"这一纳粹思想的号召力。

虽然科柯施卡本人未受它感染，但是战争的创伤性体验更加深了他对理性由来已久的不信任感。他在1920年发表的题为"论幻觉的意识"〔On the Awareness of Vision〕的激烈宣言中[3]，尖锐地抨击了一种他称之为Zweckdenken("有目的之思维")的意识态度，并把这种人类可怕的癌肿与其对立面，即他用德文称谓的Der Sinn（意义）加以对比。科柯施卡还

---

〔1〕给赫尔瓦特·瓦尔登〔Herwarth Walden〕的信，1911年5／6月，《书信集》第一卷，第20页。

〔2〕我引自拉克兰版本〔the Raclam edition〕，K.希尔德布兰特〔K.Hildebrandt〕编辑，第86页。

〔3〕《宣言的宣言，1905—1933年》〔*Manifeste Manifeste*，1905—1933〕，二十世纪德国艺术家论文，第I卷，德累斯顿，1964年，第162—176页。我援引的段落出自166—8页和173页。这一宣言的原题目是"绘画思想序言"〔*Vorrede zum "Orbis Pictus"*〕以区别于1912年的一个演讲和1917年一篇论文，这两者的题目都是"论幻觉的意识"〔Vom Bewusstein der Gesichte〕，载科柯施卡文集第Ⅳ卷（汉堡，1976年，第9—29页）。

求助于许许多多的神秘主义者，如犹太教哈西德教派〔Chassidim〕、阿西西的圣弗朗西斯〔St Francis of Assisi〕、埃克哈特会长〔Meister Eckehart〕，斯韦登堡〔Swedenborg〕、圣特蕾莎〔St Teresa〕还有圣母玛丽亚〔Holy Virgin〕，来为想象的力量辩护。

莱奥纳尔多用一个微笑来征服世界是可能的吗？我整个亲爱的奥地利以莫扎特的甜美嗓子歌唱是件奇迹吗？……每一个在摇篮里玩布娃娃的小孩都使你懂得，在这个意义上任何东西都是圣灵显现，我就是这样被圣灵占据了……

我再也找不到莫扎特的奥地利了，它的森林砍光了，东西被抢光了，现在它成了英国和其他国家移民行商的国家。我这无家可归的人倒霉了。这种对未来的迷信实在是一种亵渎……

如果你们的政客们——那些人我觉得比以往所有的教士都更可恶——认真听我的意见，我要为建立永久的和平提一个认真的建议，把国政以三十个银币卖给英国持有股票的公司吧，把你们虚无飘渺的信仰也当作红利白贴给他们。但是把我们地球上的这块故土留给我们这些有尊严的人吧。

213 汉斯·蒂策在1929年。奥地利国家图书馆图片档案

该宣言在揭露他在战时亲眼所见的相互仇恨之中达到了高潮："我们都唱着同样的歌／我们的敌人已被粉碎／自由、平等、自相残杀／他的家园已被摧毁／他的欢乐已变为痛苦／他的妻子儿女奄奄待毙／欢呼万岁！"

这种痛心感使人回想到卡尔·克劳斯。科柯施卡和克劳斯一样从未加入任何政党。早在1919年3月他在一封信中说："我再说一遍，所有这些报纸和宣传机构都是野蛮残忍。革命贩子和保守的军国主义者都用同样的手段：仇恨、欺骗、野心，用的词汇也一样，有变动的只是在沙中滚动的脑袋……你只有堵上自己的耳朵梦想着未来的人类，否则你的心就会破碎。就让梦想担负'人道'之名吧。"〔1〕无论科柯施卡的艺术在这些年中如何变化，他从未放弃这一梦想。

我这次演讲当然没有直接涉及科柯施卡的艺术作品，我想做的只是把他的个性和艺术放到时代的框架中去。我举了一些例子来说明他二十年代的风格和思想，这些例子显然表明他与表现主义运动很接近，但是他一直不愿意被人叫做表现主义

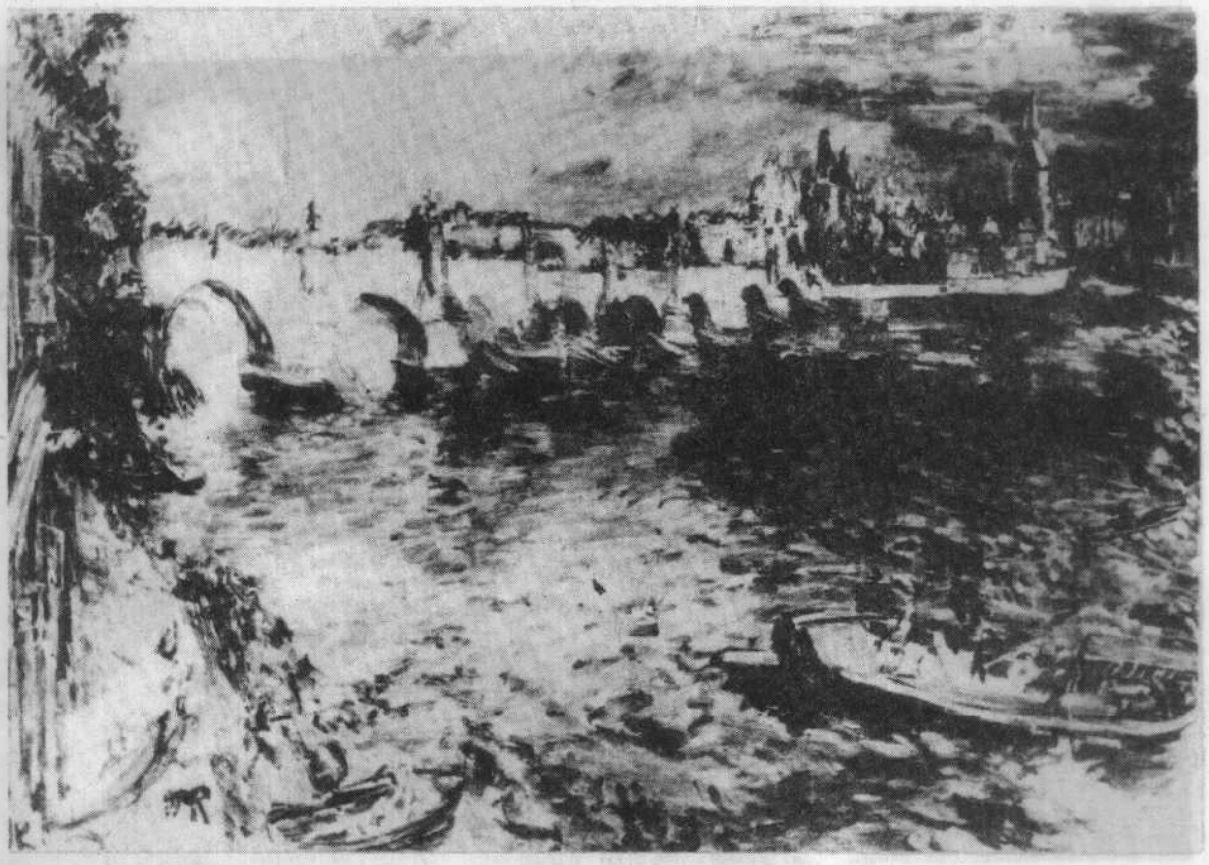
〔1〕1919年3月9日，《书信集》第一卷，第310页。

214 汉斯·蒂策和埃丽卡·蒂策-康拉特。1909年。油画。76.5×136.2厘米，现代艺术博物馆，纽约，阿比，阿尔德里希·洛克菲勒基金会

者，因为他的反潮流本性反对任何这类标签。不只是他独自怀疑这种标签对他是否合适。这方面我的证人是维也纳艺术史学家汉斯·蒂策〔Hans Tietze〕。他三十年代是我的老师，早在第一次世界大战前他就是现代派的狂热斗士。正是在那时科柯施卡为他和他的妻子画了一幅双人肖象，现在这幅肖象挂在纽约现代博物馆。

1925年蒂策把科柯施卡排除于现代派之外。他的理由是科柯施卡的奥地利血统渊源。"甚至于当他客居德累斯顿的那些年中，在他最接近北部日耳曼精神之时，他依然固执于他祖国的那种温和的、也许是比较女性的性格……他回到维也纳之后所创作的作品更加受到这块土地甘美的汁水和早年生活回忆的滋润。"〔1〕要不是我在英国出版物上看见的科柯施卡是一个毫

〔1〕汉斯·蒂策，《生气勃勃的艺术科学》〔*Lebendige Kunstwissenschaft*〕，维也纳，1925年，第27页。



215 布拉格·查尔斯桥，1934 年，国家美术馆，布拉格

不妥协的蛮汉形象（我认为那完全是误解），否则我也许不会引证上面的那些评论。[1]

当然，科柯施卡决定专注于一系列在艺术史上独树一帜的城市风景画，这一点也没有什么蛮横之处。你在展览会上可以看到，这个任务使他可以把他所信奉的"直接反应"和对城市的高度赞扬结合为一个活生生的有机体。从我这个演讲的观点来看，科柯施卡相信艺术家个人的视觉经验具有独特的重要性，而这些杰作就是他这信念的最彻底的声明。

当然，我在萨尔茨堡的"视觉学校"里听到过他宣讲这种信

〔1〕特别参见威廉·费韦尔〔William Feaver〕"忙于绘画的科柯施卡"〔Kokoschka: up to his elbows in paint〕，《观察家》〔*The Observer*〕，1986 年 6 月 15 日，第 21 页；雅努斯恰克〔Waldemar Januszczak〕，"愤努之极的奥斯卡艺术"〔The art at the end of Oskar's anger,〕，《卫报》〔*The Guardian*〕，1986 年 6 月 11 日第 9 页，以及"头等粗人：安德鲁·格拉汉一迪克森论科柯施卡的回顾画展"〔Chief Savage: Andrew Graham-Dixon on the Kokoschka Retrospective〕，《竖琴师与女皇》〔*Harpers and Queen*〕，1986 年 6 月，第 228 页。

念。在我为他的 1962 年展览会写的介绍中，我试图解释几年前我在视觉学校常听他说的话："睁大你的眼睛，看好而且记住：这种特定的光，这些特定的色彩，这个独特的动作，永远永远不会再结合在一起了。除非你的画笔抓住它，再也没有什么别的东西能留住生活中的这一刹那了。"

我发现我还草草地记下了一些他的施教评语。"记住，"他说到模特儿，"这是一个独特的人，不是人类中的随便一员，站在你面前。你应该首先看到这是个统一体，抓住这个统一体，这得学一学。然后你用颜色把它搭起来，就象小孩那样搭。这儿一块，那儿一块，就好象你是在搭一个雕塑的骨架。与这统一体有关的长度距离怎么样？它退得多远？到处都有表现，对于我，表现就是理解整体的向导，我前前后后也调节我的眼睛，直到找到参照点……线条总是不准的，绝不是最根本的，只有画了五十年之后你才能画准线条，这是我的经验。""别忘了小孩怎么走第一步，离妈妈多远，我会不会摔倒？现在我象眼科大夫一样矫正一下你的眼睛"；谈到学生的习作时他说："看她已经跨第二步了，她已经觉得色彩有味道了，她能用色彩搞出

216 科柯施卡画柏林墙，1966 年 8 月，从阿克塞尔·施普林格楼顶摄，摄影：斯文·西蒙，慕尼黑

音乐来，然后色彩开始歌唱。”“她太好了，以至于哪儿都不会聘用她，她只好做一名打字员。”“整个世界都反对这个，只有不对头的一帮人站在我一边，愿意支持我的就是美术学院，而我谁的支持也不要。”

显然他渴望着继续做一个卢斯和克劳斯那样富于挑战性的反潮流人物，虽然你们还记得，他们两人都依靠对传统智慧的信念来反抗时代的堕落。科柯施卡的观点只是他执拗性格的表现吗？我越想越觉得不然。他和他的那两位老师一样，认为抛弃我们文化的神圣遗产只能是冒险的事。也许是在他发现了奥地利巴洛克画家们的富丽堂皇，发现了希腊雕塑的栩栩如生，或者委拉斯克斯的高妙技巧——他说委拉斯克斯使他觉得自己渺小——之后，他才形成了这种信念〔1〕。但是也许这一信念来自于，或者部分地来自于一种与表现主义和印象主义都没关系的艺术哲学。我指的是世纪交接之际科柯施卡刚进艺术学校时享有盛誉的康拉德·菲德勒〔Conrad Fiedler〕的著述，他在《论艺术活动的起源》〔*The Origins of Artistic Activity*〕一书中主张的视觉经验中心说。正如只有语言才能使人的思想条理清晰、也只有绘画才能使人对混杂的外部世界的印象变为清晰而有效的形象。再为你们引一段菲德勒的决定性的话：“在艺术活动中艺术家所创作的一切都是从视觉派生的，整个艺术过程只是一种不仅受眼睛支配而且受整个人支配的观看模式，只有这样的艺术活动才是地道的艺术活动。”〔2〕

如果科柯施卡年青时代就已吸收了这种哲学，那么他把贬低感觉作用的做法看作是违反人道的犯罪，这种看法就变得可以理解了。

科柯施卡谈论他最大的对手毕卡索的口气甚至往往使得自己的崇拜者感到疏远，他们倾向于把这种成见归因于妒嫉。当然，他也是凡人，但归根到底他对毕卡索的态度可以说是教派间的憎恨。巴黎画派割断与可视世界的联系，这对他来说意味着背叛。当我读到立体派的收藏家和鼓吹者丹尼尔·康韦勒〔Daniel Kahnweiler〕的文章时，〔3〕我才明白巴黎画派与科柯

217、218 科柯施卡在萨尔茨堡“视觉学校”上课。1954年。摄影：恩斯特·贡布里希

〔1〕给爱丽丝·拉曼〔Alice Lahmann〕的信，1925年4月23日，《书信集》第2卷，第111页。

〔2〕康拉德·菲德勒，《关于艺术的论文》〔*Schriften über Kunst*〕，科隆，1977年，第214页。

〔3〕康韦勒对他的理论作出的最明确说明见他的《胡安·格里斯，他的生平和作品》〔*Juan Gris: His Life and Work*〕（伦敦，1969年）中“虚幻的美学”〔Aesthetica in Nuce〕一章（第83—86页），另见他的《美学忏悔录》〔*Confessions Esthétiques*〕巴黎，1963年。

219 科柯施卡正在创作石版画代表作，《向希腊致敬》，1964 年，据 1961 年在希腊作的素描而画

施卡之间的鸿沟，因为康韦勒正式提出了这样一个观点：一切绘画风格都符合系统，都与我们观看世界的方式无关。实际上他相信只是从这些符号中我们才获得了自己的视觉。他还认真地相信，总有一天我们大家都会以立体派的眼光来看待这个世界。

最早见之于柏拉图著作的摈弃知觉说[1] 左右了二十世纪各种流派的激进理论，要引经据典地论证其影响范围，至少还得再来一个讲座。科柯施卡有权利感到孤独，但是这种孤独感可能促成了他的挑战性心境，加强了他信念的力量，而且加深了他对视觉天赋的热爱，他是一个负有使命的人。我想这个展览会表明他可以在海报上宣称："使命完成了"。

〔劳诚烈译，杨思梁校〕

---

〔1〕见我马上将发表的文章"从卡雷基到蒙特马尔特里"〔From Careggi to Montmartre"〕，收在《安德烈·沙泰尔文集》〔*Mélanges André Chastel*〕。

220　约翰·赫伊津哈，1937 年

出自《赫伊津哈》,马丁·尼赫夫〔Martinus Nijhoff〕著，海牙,1973 年

约翰·赫伊津哈〔Johan Huizinga〕1872 年 12 月 7 日生于荷兰的格罗宁根〔Groningen〕。他是一位文化史学家，也是一位天才的语言学家。当他还在古典语言学校读书时，便掌握了阿拉伯语。1891 年他入格罗宁根大学，改学文学和梵文，并以一篇论述古印度戏剧的论文毕业。1905 年他在格罗宁根大学获历史学教授的职称,1915 年，又在莱顿大学获同样职称。在《我的历史之路》〔*My Path to History*〕这篇文章里，赫伊津哈概述了他的思想发展过程、他对纹章学和古钱学的青春般的热情、他对东方研究的失望、以及那本使他闻名于世的《中世纪的衰落》一书中的概念，等等。极权主义思想的出现激发了他在《明天即将来临》一书中挺身捍卫西方文学和艺术；而在《游戏的人》中他又坚持了对先验价值的信念。1942 年，赫伊津哈作为人质被德国占领军扣押，随后被禁闭在一个小村庄里。1945 年 2 月 1 日，在荷兰解放前夕，他以不屈不挠的精神就义。

游戏的高度严肃性

约翰·赫伊津哈《游戏的人》随感[1]

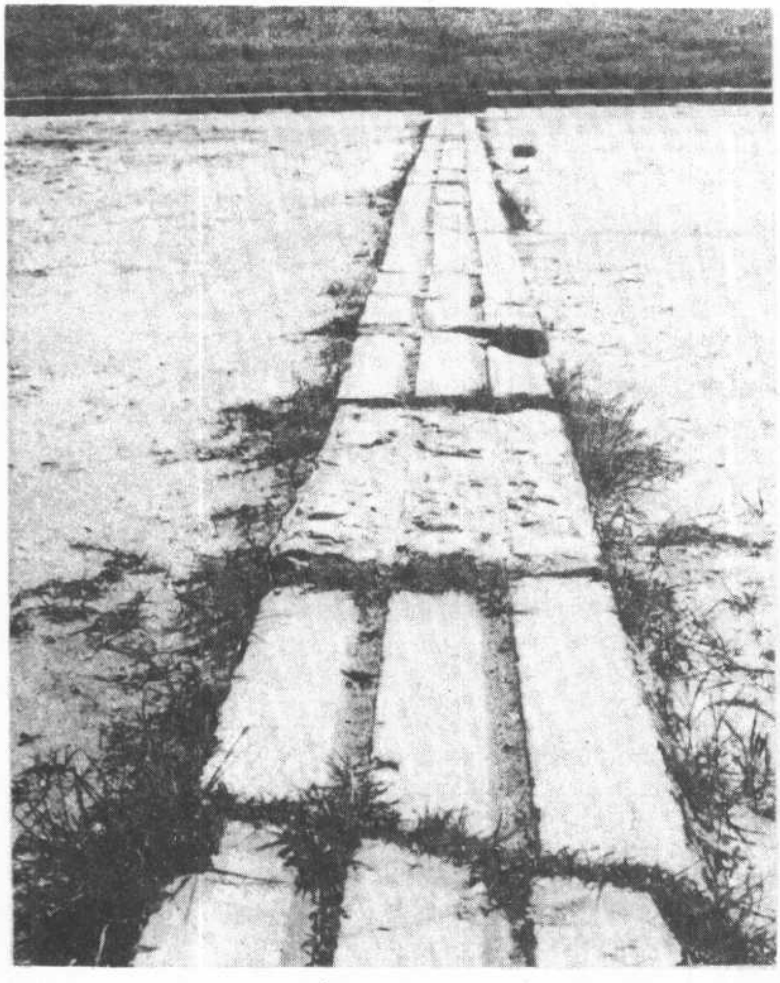
THE HIGH SERIOUSNESS OF PLAY .Lecture given under the title 'Huizinga's *Homo ludens*' during the celebrations of Huizinga's centenary at Groningen University in December 1972 and published under that title in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 188, No.2, 1973, pp.275–96 (also available as a separate volume on Huizinga, edited by W.R.H.Koops, E.H.Kossman and Gees van der Plaat, published by Martinus Nijhoff, The Hague, 1973) .Reprinted in the *Times Literary Supplement*, 4 October 1974.

当我荣幸地应邀来此与大家一道赞颂这位伟大而高尚的文化史学者时，我毫无疑问地想到了他那丰富而又多样的著作，这些著作是我渴望去考察和讨论的。象所有对文化史感兴趣的人一样，我常有机会记起他那个得之于灵感的术语。这个术语把 *homo faber* 〔制造的人〕的观念与 *homo ludens* 〔游戏的人〕的观念结合起来。很久以前，我写了一篇《木马沉思录，或论艺术形式的根源》的小文，后来这篇文章扩展成了《艺术与错觉》。[2] 此书主要讨论了一种最难以捉摸的精神状态，亦即虚构〔fiction〕的状态。后来我在研究 Fama〔名声或传

〔1〕这是作者1972年12月在格罗宁根大学〔Groningen University〕纪念赫伊津哈诞辰百年大会上的演讲。
赫伊津哈的《著作集》〔*Verzamelde Werken*〕九卷于1948—1953年用荷兰文发表。他的被译成英文的主要著作有：《中世纪的衰落》〔*The Waning of the Middle Ages*〕，1924年；《鹿特丹的伊拉斯姆斯》〔*Erasmus of Rotterdam*〕，1924年；《明天即将来临》〔*In the Shadow of Tomorrow*〕，1936年；《游戏的人》，1949年。两本重要的论文集也有英译本：《人与观念》〔*Men and Ideas*〕，由詹姆斯·S·霍姆斯〔James S.Holmes〕和汉斯·凡·马尔〔Han s van Marle〕译，子午线出版公司，1959年；《十七世纪的荷兰文明及其他》〔*Dutch Civilization in the Seventeenth Century and other Essays*〕，由彼得·海尔〔Pieter Geyl〕和F.W.H.胡根赫茨〔F.W.H.Hugenholtz〕选编，伦敦，1968年，该书收有赫伊津哈的自传速写"我的历史之路"〔My Path to History〕。本文引文后括号里的数字指他的全集卷数和页数。

〔2〕《艺术与错觉》，纽约和伦敦，1960年。

小孩在玩积木，自《新卡克斯顿百科全书》[New Caxton Encyclopedia]，1977 年，伦敦，第 4786 页



奥林匹克的起跑石板遗迹，石板逐段分开，共二十段，每段各容一人，使皆可占四英尺。赛跑员一律跣足，起跑时即在石板上并列一行并各将足置于石板凹槽之内

闻〕和 Fortuna〔命运〕等实体的拟人画时，[1] 我想起了赫伊津哈那本研究阿拉努·德·安苏里〔Alanus de Insulis〕的书以及《游戏的人》一书中那些意味深长的章节，这些章节研究了虚象这一介乎神话和抽象之间的奇异朦胧区。我目前正在进行的对装饰和怪诞图案的研究又一次使我步入了赫伊津哈的问题范围。[2]

不过，我选择这个演讲题目还出于一个更多地与我个人有关的原因。1937 年 2 月，我荣幸地获得了一生中唯一的那次目睹和聆听约翰·赫伊津哈的机会。当时他应邀来刚迁移到英国的瓦尔堡研究院作关于文化观和游戏观的公开演讲。1933 年秋，赫伊津哈以极为赞同和理解的态度写了一篇评论阿比·瓦尔堡《论文集》的文章，并且称颂了瓦尔堡创建的这所研究院。他希望"这颗美丽的幼苗不要在我们这个严酷的世道中夭折"（Ⅳ，第 560 页）。因此，当瓦尔堡的继承人扎克斯尔〔Fritz Saxl〕将研究院从汉堡迁至伦敦一所办公大楼作临时避难地之后，他没过多久就邀请赫伊津哈到研究院作演讲，这是再自然不过的了，因为赫伊津哈是当时最伟大的"文化学"〔Kulturwissenschaft〕代表人物。

瓦尔堡象赫伊津哈一样，也对十五世纪勃艮第文化和意大利文艺复兴黎明时期之间复杂的紧张关系极感兴趣，扎克斯尔则希望《中世纪的衰落》的作者赫伊津哈能就这个题目发表演讲，可是赫伊津哈 1935 年 11 月回信说他讲不了这个题目："很不幸，我觉得我对勃艮第题材已疏远好些年了，我不化大量时间和精力几乎不可能在这个领域里找到一个我能对付的题目。"当然，扎克斯尔请他自己选题目，可是赫伊津哈却怀疑他的题目是否适合瓦尔堡研究院的研究大纲："我想我可能没法提供一个完全符合你们大纲的论题，我乐意谈的是文化的游戏成分。"扎克斯尔当然接受了他的这一选择，而且，他还和同事们围绕这一重要论题制定出了那个学期的全部讲座程序表。我们都急切地期待着这位令人钦佩的史学家来讲述他坚持称为"文化的游戏成分"，而不是讲座通知所说的"文化中的游戏成分"。那时我只不过是瓦尔堡研究院一位级别很低的研究人员，我想我当时没被介绍给这位尊贵的来访者。这次讲座使我至今难忘的

---

〔1〕"拟人"〔Personification〕，见 R.R.博尔加〔Bolgar〕编辑的《欧洲文化的古典影响》〔*Classical Influence on European Culture*〕剑桥，1971 年，247—57 页，以及我的"象征图像"〔Icons Symbolicae〕，载《象征图像》〔*Symbolic Images*〕，伦敦，1972 年，123—195 页。

〔2〕见我的《秩序感》，牛津，1979年。

是，他那难以捉摸的手势以及他在感谢别人问候或鼓掌时那种既害羞又冷淡的神情。后来，我们就把这种神情和这位老式的著名教授连在了一起。

老实说，他冷淡的神情之所以会留在我心里，或许是因为这就是当时我对他演讲的反应。我非常钦佩赫伊津哈活现过去形象的技艺，我当然希望和期待人类游戏和人类文化的主题可以给他提供一个显露这一技艺的机会。然而，正如那些读过根据这一讲座写成的书或听过这一讲座所依据的 1933 年莱顿讲座（V，第 3–25 页）的人所知道的，他却从哲学的角度探讨了许多种语言中表示"游戏"的词以及这一概念的难以捉摸性和我们习惯上对游戏和严肃〔*Spel* and *ernst*〕的区分。这使我们觉得莫名其妙。他从人类学、文学和历史方面举了许多范围广泛的例子，但是他近乎挑战性地拒绝用心理学来帮助解释这种行为范畴。赫伊津哈声称他早就不沾勃艮第题材〔*matiere de Bourgogne*〕的边了，这显然并不是他选择不同演讲题材的礼貌的借口。我们那次见到的赫伊津哈与以前的赫伊津哈已判若两人，他已不再是那位畅销历史书的作者，而是一位困惑不安的文明的批评者，他迫切地想要重新研究基本的问题并从他终身的研究中得出个人的结论。

1938 年出版的《游戏的人》证实了我的这一印象。〔1〕我有充足的理由认为，被《中世纪的衰落》迷住的每十个读者中，或许只有一个真正地读完了《游戏的人》，尽管该书的题目确实广为人知。我们都通过内省和观察知道，这本书可能阐明了人类生活和文化中的一个重要方面，因为我们确实玩游戏〔play〕，也确实 play–act〔表演、装假〕。我们纵情于愚蠢而无聊的玩笑、我们扮演着各种角色、我们等待着体育比赛的结果、我们参加各种会议。象赫伊津哈一样，我们也常常搞不清楚我们到底是严肃认真的，还是纯粹在玩游戏。

这本书确实对这些问题作了阐述，但基本上是侧面的阐述，赫伊津哈用自己从多年的阅读和无数的学术交流中汇集的丰富多样的事实进行了这一阐述。这些问题以"游戏与规则"、"游戏与战争"、"智慧"、"诗歌"、"哲学"、"艺术"等章节展现在人们面前，供人审查，这些问题还展现在作者对游戏的功能，对

〔1〕我一般引用英文版的译文〔伦敦，1949年〕。该译文根据瑞士1944年德文版译出。我还引用了作者逝世前不久自译的英文；英译者霍普曼〔F.Hopman〕说，"这两种译文有些地方不一致，且风格迥异。"他希望自己的译文进行了"合情合理的综合"。我的引文都与荷兰文对过。在有出入的地方我要么用自己的译文代替，要么在括号里提请读者注意。

哲学、神话以及游戏在西方文明史中的作用等较为一般性问题的思考中。《吠陀》中的迷语、爱斯基摩人的击鼓比赛、印第安人冬季赠礼节〔potlatch〕和宗教的入教仪式、大学里的考试以及佛罗伦萨高耸的楼塔都被他引为例子，但是赫伊津哈只在很少几个地方用了他早期杰作中所显露的那种直接性和生动性，从容地阐明材料中的某个方面。他对十七、十八世纪假发历史的阐述〔V，第215—217页〕就是这很少的精华性段落之一，应该在文化史文选中占一席之地。尽管如此，我建议那些想理解这本怪书的人从最后一章看起，从后往前读。我希望这样说不至于有什么冒犯，因为正是在这最后一章中，赫伊津哈揭示了什么是他的真正问题以及他为什么要费力地从如此广阔的范围内寻找游戏的种种表现形式。他把人类文化置于一个令人生畏的"形而上"〔metaphysical〕的背景上来研究。由于他已经笃信宗教，[1] 所以他关心文化在上帝眼里是否合理这类基本问题。他写道："人类头脑只有转向最基本的问题时，才能摆脱游戏的魔圈。"(第212页；'het allerhoogste'〔至高〕：V.第245页)赫伊津哈的探寻正是在这种思想中停止了。他在演讲中告诉我们，他有一次向一位同事解释完"游戏的人"的观念之后，这位同事直截了当地问赫伊津哈，他是否认为自己的工作是一种崇高的游戏？"这个问题把我问呆了。我心不在焉地回答说'是的'，可我的内心深处却在大声叫着'不是'"（V，第24页）。这一苦恼的叫声显示了赫伊津哈矛盾的内心，这一矛盾最终在《游戏的人》最后一章中坦然地表现了出来：

游戏和严肃概念的不断改变，使我们头晕目弦。这时我们能在伦理学中找到逻辑推理所无法得到的那个定点。……一旦我们的决定受到真理和正义、同情和宽恕等感情的影响，这个问题就失去了一切意义。只要有丝毫的怜悯，我们的行动就会失去思维智力的特征。只要存在一点点从对正义和慈悲的理解而产生的道德意识，本来似乎无法解决的游戏与严肃的全部问题便从此销声匿迹了。(V.246页)（英文系我自译）

我把这一崇高的结论放在这篇探索文章的这么前面，是因为我认为它不仅提供了打开这本难书的钥匙，而且还提供了打

〔1〕G.J.希林〔G.J .Heering〕，《赫伊津哈作品的宗教思想基础》〔*Johan Huizinga's religieuze gedachten als achtergrond van zijn Werken*〕，洛赫姆，1948年。

开赫伊津哈思想和信仰的钥匙。尽管我强调了《游戏的人》与赫伊津哈较为流行的书——主要有《中世纪的衰落》和《伊拉斯姆斯》〔*Erasmus*〕——之间的明显对立，但我还想证实，作为一位历史学家和文化批评家，赫伊津哈的著作具有很强的统一性。他所选择的研究方法和他所写的著作使他毫不动摇地提出了《游戏的人》中的那些问题。

赫伊津哈在这本书的序言中写道："本书论题在我 1903 年以后所写的论著中便可以找到。"这话可能是指他那篇论述佛教研究的演讲稿（I，第 148—172 页），这篇演讲已经证实，他对谜语和其他知识与力量方面的竞赛很感兴趣。假如他当时写了另一位历史学家的话，他很可能会更仔细地核对所使用的证据，但因为他只是在讲佛教问题，所以他使我们可以高兴地引用一句德国老学究所用的谚语：歌德在这儿错了〔Hier irrt Goethe〕。六年前的 1897 年，他在论印度戏剧中一位喜剧人物的博士论文中，写下了一段预言着他毕生研究的问题的话：

> 当我们面对着一种古老的文学时，要明确地说出严肃和不严肃的界限是很难的。一般说来，如果傲慢而又热切地坚持要对严肃和不严肃这两种表现领域作出有意识的区分，以便把与我们如此悬殊的观点强拽进我们自己的偏见轨道，那常常是毫无意义的和错误的。因为恰恰是在严肃和不严肃这两种状态被混合为一，甚至被有意识地融为一体时，某些人才能够最生动地表达出内心最深处的思想，这些人的生活表现出了一种文化鼎盛时期的行为与思维的平衡。〔1〕（I，第 126 页）

这里我们发现了问题的一切，这是经过压缩和节略的，其含义难以理解的问题。另外还有一个不那么具有理论性，但却更为生动的证据，为我们提供了这位二十五岁学生作以上陈述的背景。赫伊津哈自己在他优美的文章"我的历史之路"（I，第 11–42 页）中赋予了这一事件以非同寻常的重要性，别的

〔1〕荷兰文原文："Het is een hachelijk pogen, om in een oude, ver van ons gelegen letterkunde aan te wijzen, waar de grens ligt tusschen het ernstig en het niet-ernstig bedoelde.Het is zelfs dikwijls nutteloos en verkeerd, om met een onbescheiden naarstigheid die bewuste onderscheiding in twee staten van uitdrukking, buiten den kring onzer eigen ideeën te willen toepassen.Want juist om, zelf onbewust, die beide staten saam te houden en te vermengen tot de aandoenlijkste uiting van de innigste gedachten, is het vermogen van enkelen die in evenwicht van doen en denken leven in den vollen bloei van een cultuurtijdperk."

发言者也提到过这件事。他"与历史的第一次接触"发生在他六岁的时候。那年举行了一次表现 1506 年爱德沙德伯爵〔Count Edzard〕进入格罗宁根市的露天表演，给他留下了深刻印象：表演中出现了一支游行队伍，彩旗迎风招展，伯爵大人身着闪光的盔甲，这场面对一个六岁的小孩来说，真是从未见过的最美的东西。(Ⅰ，第 11 页)。那既是表演中的历史和作为表演的历史，又是一种假装的游戏。当表演结束后，他们这帮小孩也想装扮起来到街上去游行，然而就在这时候，小约翰第一次遇到了那个后来出现在《游戏的人》中的角色——扫兴的人〔Spoilsport，或译破坏游戏的人〕。格罗宁根市市长显然认为小孩穿着化装服在街上游行是违反礼节的行为，因此他认为他们的表演必须在地方剧场里进行。谁敢说这种断然的阻止没有导致赫伊津哈去思考严酷的现实世界与幻想世界之间的冲突？赫伊津哈自己曾把历史对他不断产生的魅力描述为："一种执迷〔a kind of *hantiss*〕，一个始于孩提时代的梦"，而不是一种智慧的兴趣 (I，第 29 页)。

他还告诉我们，他曾受浪漫的纹章学和家系学的诱惑。他承认，这使他对高贵者的魅力有些敏感 (I，第 13 页)。这些倾向本来可以很容易把他变成一位典型的浪漫主义者，使他去写思乡怀旧的历史，甚至去写充满虚饰和幻想的小说和戏剧。但是，假如那就是他的全部心理构造，我们今天就不会从世界各地赶来纪念他。他之所以能成为伟大人物是由于他内心的矛盾成分和他对那些超浪漫主义价值的意识。事实决不容窜改，他越是怀旧，就越是觉得应该保持批判精神；应该探索、发现和查考各种根源，应该尊重证据 (Ⅶ，第 26 页)。[1] 他从没有向漫浪主义的影响屈服，而是把自己的倾向或兴趣变成一个全力以赴去研究的课题。也许正是他对自己倾向的怀疑最早促使他去研究历史语言学〔philology〕这门比较严格的学科。

然而，也很可能是在这段自我否定传统法规的时期，即 1897 年左右，他自得其乐地创造了一些以荷兰历史事件为题材的幽默画。他为这些画取了一个嘲弄而又严肃的标题："纪念性爱国史画选"〔图 221〕。这本集子揭示了他对沙龙艺术所歌颂的爱国史的矛盾心理。

尽管他决定献身语言学，但正如他在自传中说的，他对历

---

(1)"历史思维中的美学因素"〔The Aesthetic Element in Historical Thought〕(赫伊津哈 1905 年的就职演说)，载《十七世纪荷兰的文明和其他论文》〔*Dutch Civilization in the 17th Century and other essays*〕，特别是第 242 页。

221 约翰·赫伊津哈："哈勒姆正进行着愚蠢的郁金香贸易"，出自他的《纪念性爱国史图画选》，1950年

史语言学的兴趣却把他引向了一个基本上是心理学的问题，这就是联觉的问题，即所有语言都存在的混淆感觉方式，以至于声音可以被形容为"亮"，光线被形容为"温柔"这样一种倾向。赫伊津哈本人无疑是一个心象思维能力很强的人〔visualizer〕，所以心象思维这个课题和他终身专注的问题之间的联系是很容易理解的。由于他极为看重史学家用心灵之眼看过去的能力，所以他对文字与形象〔*Verbeelding*〕相结合的方法更感兴趣。[1] 但是如我们所知道的，他也意识到这种自动结合法的危险性。我们该在什么程度上严肃地对待这种结合呢？赫伊津哈在《游戏的人》中认识到（V，第166页），如果说语言学研究中有一个方面提出了游戏的问题，那肯定是比喻。然而，

〔1〕卡尔.J.温特劳布〔Karl J.Weintraub〕，《文化的视线》〔*Visions of Culture*〕芝加哥，1966年，第228—229页。

这位年青的学生对他曾期望从心理学家和语言学家那儿得到的指导感到失望，所以他放弃了这个课题，这也许并不使人觉得惊讶。

在 1903 年关于佛教的演讲（Ⅰ，第 148—172 页），也就是我前面提到的那次演讲中，他转而研究起文化史上下文中视觉化的性质。这是个棘手的问题。他觉得，在世纪转折时期佛教对西方的吸引力与其说是理性的倒不如说是审美性的。"神秘东方"这一视觉形象是时髦社会所迷恋的东西，而不仅仅是他在正统材料中发现的禁欲主义和巫术的混杂物（I，第 157 页）。因此，这位严格的学者第一次成了他那个时代的反浪漫主义批评家。

我们还注意到赫伊津哈思想构成中的另一种成分：他迷上了 E.B.泰勒〔Tylor〕的《原始文化》〔*Primitive Culture*〕(1871 年)。我相信泰勒的书是第一本明确表达了文化科学必要性的著作（I，第 17 页）[1]。赫伊津哈写道，此书在他面前所展示的远景后来一直是他的科学思想的源泉。泰勒和这一学科中其他早期学者一样也倾向于把"原始文化"或"原始思想"视为明显的、定义确切的实体。对赫伊津哈来说，宗教的魅力部分在于它比现代赞美者所意识到的更接近原始思想（I，第 169 页）。甚至宗教中那些强调感官快感的极乐形象也掩饰了禁欲的冲动，并且揭示了谜语欣赏中表现的那种原始心理。

但是，尽管他被泰勒所描述的那幅生动的原始心理的图画所吸引，他却不愿意接受正在兴起的社会心理学的较雄心勃勃的宣称。他当时一定常常听到莱比锡人对这些宣称的争论，因为莱比锡是他 1895 年求学的地方，他在那曾经拜访过威廉·冯特〔Wilhelm Wundt〕。当时，冯特正致力于《民族心理学》〔*Völkerpsychologie*〕的写作，而且，这场运动的最杰出斗士卡尔·兰普雷希特〔Karl Lamprecht〕从 1891 年起也在莱比锡任教。[2]

当意外和爱好最终使他变成一位史学家时，他决定在他的就职演说"我们历史观念中的美学成分〔The Aethetic Components of Our Historical Ideas〕（Ⅶ，第 3—28 页）中回答历史研究这门学科的挑战。使赫伊津哈感到讨厌的是，兰普雷希特狂妄地宣称要用进化的心理法则来研究历史，把历史变成

---

〔1〕见我的"文化史探索"〔In Search of Cultural History〕，载《理想与偶像》〔*Ideals and Idols*〕，牛津，1979 年。

〔2〕罗森鲍姆〔E.Rosembaum〕，"约翰·赫伊津哈"〔John Huizinga〕，载《时报》〔Die Zeitung〕，1945 年 5 月 11 号，伦敦。

"科学的"。就算兰普雷希特对德国中世纪的心理状态所作的一些观察，如他的"类型化"〔*Typismus*〕和"惯例化"〔*Konventionalismus*〕的概念不无启发性，但它们到底有多少科学性可言呢？赫伊津哈并不否认它们是通过演绎推理建立起来的，但是"这类范畴中有哪一个是由归纳法建立的呢？"危险在于，这些辅助性结构本来是历史学家可以自由取舍的，可却被说成最高的现实〔ultimate realities〕（Ⅶ，第 8 页）。赫伊津哈参加这场著名的争论之所以值得纪念，并不是因为他运用了温德尔班德〔Windelband〕、里克尔特〔Rickert〕、斯普朗格〔Spranger〕和西梅尔〔Simmel〕的研究理论，而更多的是因为他又一次试图用一种新的方法把他个人的问题表述为一种历史方法的问题——这个问题是根据生动的形象来看过去并寻求真理——即使这样做意味着修改和抛弃原来的见解。

我认为赫伊津哈的杰作是围绕着这些相对倾向所产生的张力而构成的，这样说并不太过分。在这方面，有什么比《中世纪的衰落》第三章的开头一段更具有特征呢？这一段讲的是社会的等级概念。他写道："浪漫主义倾向于认为中世纪就是骑士时代。浪漫主义从中世纪里看到的多半是饰有羽毛的头盔〔*wuivende Vederbossen*〕。不管这种看法在今天是多么的荒谬，但它在某种程度上是对的"（Ⅲ，66 页）[1]。

我们可以接着他的话说，它之所以正确，并不因为中世纪一切都是骑士的，而是因为骑士代表着这个时代的志愿和抱负。尽管我们可能知道许多关于这个时期的现实：它的贪婪，它的卑劣，它的残忍和它的粗暴，但是，文化史学家不仅仅关心这些现实，他还关心集体的梦想，关心与文明密不可分的虚构〔fiction〕，换句话说，他关心的并不是作为一种制度的骑士，而是作为一种由贵族玩耍、别人观看的游戏。赫伊津哈在许多别的段落中又讲到了这个游戏意象，这个游戏在战争、外交、献媚求情以及整个人类生活中都被人玩着。但在当时，他并没拒绝借助心理学来理解这一现象。我指的是《中世纪的衰落》中的第三章，即紧接着那段生动再现了当时生活的严酷现实的著名段落之后的那一章。他写道，这些严酷的现实引起了人们对美好生活的渴望，而这种渴望常常能找到三条实现或满足的途径（Ⅲ，第 40 页）。

第一条途径是苦行主义，也就是佛教徒和基督徒的途径，

---

〔1〕这段话在英译文中删去了。见温特劳布，前引著作，第212页。

它通过否认一切现世的乐趣，追求天国的幸福来渡过现实世界。第二条是现代人所选择的改革和进步的途径，这条途径将导致现实世界的改进。大概正是因为这条途径不为中世纪所知，所以第三条途径便显得非常重要了。这条途径，用赫伊津哈的话来说，是一条通向梦境之路，也就是幻想的途径。就算这条途径是非基督教的，它却是当时大多数杰出人物所选择的途径。

中世纪后期贵族生活的全部内容……就是企图"玩梦"，并且总是玩那同一个古代英雄和圣人、骑士和女人、简朴而又心满意足的牧人生活的梦。

确实，赫伊津哈在一段意味深长的旁白中承认，

我知道这一切并不是中世纪所特有的，它的萌芽在人类文化的原始阶段就可以找到，我们也可以称这为中国风格或拜占庭主义，而且，它并没有随着中世纪的消亡而消亡，就象"太阳王"路易十四所证实的那样。(Ⅲ，第 46 页)

这本书几乎没有解释赫伊津哈如何看后期中世纪玩的游戏和其他文明玩的游戏之间的区别，但是我认为，中世纪玩的游戏使赫伊津哈特别吃惊之处是它的强调性和夸张性，这与当时不体面的生活现实形成极为鲜明的对照。他意味深刻地写道："谎言到处从骑士的礼袍中显露出来"（Ⅲ，第 123 页)。

这句话还暗示，梦想总比现实更保守。一开始可能是严肃的惯例或规定，后来也变成了装假和做作，变成了一种游戏。E.B.泰勒在论原始文化的书中对游戏问题作了一次最有趣的讨论，他讨论了成人的游戏和各种童谣。这种讨论出现在维多利亚时代的名著之中，真有些出人意料。泰勒从生存的观点来看待游戏。人类文明中有一种惰性，保证了过去的信念和仪式能够留传后世，即使它们的意义早已被人忘却。迷信行为被公认为属于这种留传，就象"迷信"〔superstition〕这个词所表明的那样。许多游戏具有同样的特征：它们都反映了那些早已从严肃生活中消失了的旧仪式和旧观念，而且它们只作为供人消遣的娱乐而流存下来。我认为这种游戏观影响了赫伊津哈。如果我的看法是正确的，那么，这一点将有助于解释他对中世纪的全部看法。我们从《中世纪的衰落》〔或译《中世纪的秋天》〕这本书的题目中知道，他认为，中世纪只能被理解为一

种结束，一种秋天，而不能理解为某种新东西的诞生。我在别的地方[1]已经批评了一味强调这时期的衰落特征〔autumnal character，或译"秋天特征"〕的做法。我现在才知道，赫伊津哈自己后来也开始后悔他所选的书名太富于比喻性了。在他的最后一本书《痛苦的世界》〔*Geschonden Wereld*〕中，他甚至公开反对"文明的兴起和衰落"这一比喻（Ⅶ，第511页）。但是，如果说他在写那本杰作的时候，他把游戏看作基本上是过去留存下来的，那么，他后来注定要强调近代出现的这样一个时期：在这个时期里，人们看来如此急切地想扮演那些在业已变化了的现实中不再具有严肃功能的角色或以这些角色来消遣取乐。赫伊津哈在中世纪的婚姻习俗中看到了一种他所谓的"贺婚诗风格"〔epithalamic style〕，亦即人们在性爱问题上的淫秽和粗鲁表现。他在思考这种"贺婚诗风格"时，明显地受到了泰勒研究方法的影响，这种方法把某些生活中的游戏形式解释为早期的残存物。赫伊津哈写道：

如果把这些问题放在人类文化学的背景上来看，把它们看成原始文化中性象征的衰弱形式，它们就很容易理解了。这里，人们还没有在整个文化中划出游戏和严肃的分界线，神圣的仪式仍然与无拘束的生活享受联系在一起…（Ⅲ，第132页）

但是，假如赫伊津哈仅仅满足于表面上顺当的结论，他就不称其为一个正直严谨的学者。在他的著作中，这位自信的叙述者不时地变成了一位迷惑不解的史学家。他在讨论德尚〔Deschamps〕的《婚姻之镜》〔*The Mirror of Marriage*〕时，突然打断了自己问道：

诗人所说的这些话都是当真的吗？人们还可以问问，让·珀蒂〔Jean Petit〕及其勃艮第保护者是否真的相信他们用来损坏奥尔良〔Orleans〕名声的所有暴行？王子和贵族们是否当真都在认真对待他们用来宣染作战计划和誓言的那些稀奇古怪的做法和表演？在中世纪的思想范围内，要明确地区分游戏和严肃，虔诚的信仰和英国人称为"装假"〔pretending〕的心理态度实在是再难不过的事。"装假"是玩耍的儿童所具有的心理态度，但它在原始文化中也占有非常重要的地位。（Ⅲ，第296–297页）

---

〔1〕"文化史探索"，见前注。

这段话当然是《游戏的人》的根源之一，但我相信这仅仅是之一。我们知道，对赫伊津哈来说，只有当这个问题成为一个道德问题时，它才变得紧迫。

我想在此提出一种尝试性的假设，来解释这个道德问题是怎样越来越打扰赫伊津哈的。由于他的自传中没有提供任何这方面的暗示，所以我的假设更只能是尝试性的了。我指的是他对美国文明的出人意料的兴趣。在写作《中世纪的衰落》的同时，他很可能也在写那四篇关于《美国的大众》〔*Man and Mass in the United States*〕的论文（V，第247–417页），这些论文比《中世纪的衰落》更早出版。当时，赫伊津哈还从未到过美国，但他却相信，欧洲人对大西洋彼岸的新文明知道得太少了，这种感觉是对的。他极想描述这种文化，因为他认为这种文化不能被包括在可被历史学家用作描述框架的传统形式之中（V，第251页起）。甚至那个便当的"新与旧之间的冲突"的程式在这里也不管用，因为在美国，旧势力不象在欧洲历史中那样强大。美国的真正冲突是人与自然之间的冲突。换句话说，这种文明典型地说明了人类要求改进现实世界，而不是希望来世或希望重演历史荣耀的愿望。

我猜想赫伊津哈当时想举例说明他所谓人类对生活中的疾苦可能采取三种反应的观念。如果我的猜测没错的话，那么我们可以想象他当时还计划研究一种完全是宗教性的文明。佛教已经不再使他感兴趣，所以他好象决定研究他称为"前哥特"的十二世纪。根据P.海尔的说法，这项研究将被称为"中世纪的春天"，以作为《秋天》〔*Herfsttij*〕的姊妹篇。[1] 这一计划只是以论文和演讲的形式得到部分完成。这些论文是评论阿拉努·德·安苏里、索尔兹伯里的约翰〔John of Salisbury〕和阿伯拉尔〔Peter Abelard〕的，它们清楚地说明赫伊津哈对十二世纪是多么地感兴趣。赫伊津哈认为索尔兹伯里的约翰写的《朝臣琐事》〔*De Nugis Curialium* 或译《教廷史》〕是对中世纪后期达到鼎盛的那种朝庭文化〔Courtly culture〕的最早抨击（IV，第102页起），这与我对赫伊津哈这一流产计划的解释相符。朝臣们的琐事〔*nugae curialum*〕正是他们玩的游戏。这些朝臣们只顾玩游戏而不顾他们来生的超度。

---

〔1〕P.海尔，"作为时代谴责者的赫伊津哈"〔Huizinga as an Accuser of his Age〕，载《历史与理论》〔*History and Theory*〕，II，1963年，第III页和第231–62，275页（没注明出处）。

并不是说上面这三个人物代表了极端的基督教苦行主义。在这些演讲的最后一个的结束语中,赫伊津哈提到了阿伯拉尔在明谷的伯尔纳〔Bernard of Clairvaux〕等人心中引起的憎恶。他谈到了贯穿于基督教思想史中的那种对立,即阿伯拉尔之类求助于圣杰罗姆〔St Jerome〕的文化理想(圣杰罗姆尽管奉行禁欲主义,但还是愿意考虑文化价值)的人和崇尚圣奥古斯丁〔St Augustine〕这位"具有火焰之心的人"之间的对立。"每次发生大的信仰危机时",赫伊津哈写道,"圣奥古斯丁的话总比圣杰罗姆的话在时代的天平上分量要重些"(Ⅳ,第 122 页)。说不定赫伊津哈也曾经打算为我们描述一番这一伟大的文化潮流呢。不管赫伊津哈受圣杰罗姆传统的影响有多深,他显然也清楚地感到了敌对阵营〔指圣奥古斯丁传统〕的吸引力。

如果有人把赫伊津哈丰富而多样的毕生事业看成是对一个特定论题的乏味解释,可就是大错特错了,但是,任何拜倒在这位伟人的魔力之下的人都会注意到,他的几乎每一论著中都倾注了个人的关心。当他在 1926 年终于访问了美国并且发现他在那儿所看到的简直与他格格不入,他的个人关心变得更迫切了。在翌年发表的"随笔"〔*Losse Opmerkingen*〕(Ⅴ,第 418–489 页)中,他的个人反应突破了他那观察者的超然态度。这篇文章告诉我们,他与西方文明的进程越来越疏远了。

使他特别伤心的是,美国的各种主要心理学流派和社会学流派把一切艺术和一切宗教都解释为逃避现实的形式,解释为"逃避性的满足,补偿性的虚构"(Ⅴ,第 481 页)。这种态度与他本人提出的脱离现实疾苦的三条途径的比喻有着不止表面上的相似,[1]所以它更深刻地打搅了他。这并不是说赫伊津哈在摈弃我们现在称为"归纳主义"〔reductionism〕时态度前后不一。在他看来,人类超越现实的冲动永远是富于创造性的,它决不是软弱的症状,而是力量的表现。他叙述了他和一位年青社会学家的一次谈话。这位社会学家很愿意承认,我们目前的文明不再能够创造出伟大艺术,因为伟大艺术毕竟是作为对现世的逃避而产生,它只不过是一种病态的症状。赫伊津哈讲了一个关于弗里斯兰国王拉德博德〔King Radbod〕的故事作为反驳。这位国王在受洗礼时问大主教,他的祖先们现在在哪。当他听说他们在地狱时,立刻从圣水盆里跳了出来,并宣布说他更喜欢祖先们的居住地,而不喜欢天堂(Ⅴ,第 482 页)。他赫伊津哈也同样喜欢居住在古代文明的恐怖和幻想之中,而不是社会完美的福地。他知道这个反驳不够有力,他知道这位社会学家会反驳说:"注意你所说的话,你不能既要留饼又要吃

饼。”不过赫伊津哈承认这些遭遇使他迷惑和沮丧。他告诉我们，他有一次在访问科隆时看见城市被弄得花里胡哨，不禁大为恼火。他几乎是偶然地走进了古雅的国会大厦山上的圣玛利亚教堂〔St Maria im Kapitol〕，当时教堂里正在做礼拜仪式。突然间他似乎领悟到一种真正的仪式对一个社团所具有的意义，一种完全是宗教意义之外的意义。我感到了“一个时代的巨大严肃性。在这个时代里，这些事情对每个人都很重要。我当时觉得我们目前的文化中有十分之九实际上是缺乏时代性的”（V，第480页）。

我相信这是一个新的因素，是这种经验把赫伊津哈从一位平静的文化史学家变成了一位时代的批评者，或者更准确地说，变成了一位往昔的赞美者〔*laudator tempori acti*〕。他一直想严厉控制的浪漫主义艺术感现在成了他逃离现代世界的唯一避难所，他觉得自己和现代世界越来越疏远了。有些尖锐的批评家如彼得·海尔〔Pieter Geyl〕[1] 和罗沙利·科利〔Rosalie Colie〕[2] 对赫伊津哈颇有微词，因为他拒绝探讨各种现实问题。我觉得为他辩护是不妥的。因为假如他更现实的话他就不会那么有趣了。我发现[3] 一般来说从那些以强烈的个人方式对时代问题作出反应的人身上，我们可以学到的东西远远超过我们从那些与时代相一致的人身上可能学到的东西。我冒昧地认为，我读过的评论赫伊津哈的作者中没有一个正视了他的立场给他带来的痛苦。支撑着他的全部生命并促使他抛弃浪漫主义艺术感转而坚定地寻求真理的，正是他对绝对价值的信仰，他的绝对价值就是基督教的价值和理性的价值。使他深感不安的是，理智〔reason〕在破坏着理性〔rationality〕，所以，他要采取反对各种相对主义〔relativism〕的立场，不管我们怎样看待他引用的单个例证，他的这一立场都堪称一项伟大事业中的高尚立场。

他的立场的最直接表述是《明天即将来临》[4] 和《游戏的人》这两本书。古斯塔夫·雷尼尔〔Gustaaf Renier〕曾经

---

〔1〕同前注。

〔2〕“约翰·赫伊津哈与文化史的任务”〔John Huizinga and the Task of Cultural History〕，载《美国历史评论》〔*American Historical Review*〕1964年，第LXIX卷，iii，第607–30页。

〔3〕见我的《阿比·瓦尔堡思想传纪》〔*Aby Warburg, An Intellectual Biography*〕，伦敦，1970年，第9页。

〔4〕我一般引用赫伊津哈自己的英译文（伦敦，1936年），但出处仍指全集中的页数。

很正确地指出，[1] 这两本书属于同一体系。确实，这两本书如果不相互参照着读，两者都无法理解。这两者中更有条理的那本解释了作者对西方文化之未来的焦虑，另一本则试图通过解释我们从十八世纪以来所失去的东西来加强前书的观点。

把这两本双翼画似的书连接起来的主旨是赫伊津哈的信仰："文化的最终目的必须是形而上的〔metaphysical〕，否则将不成其为文化"（Ⅶ，第 333 页）。他认为：

现代精神反对"形而上的"，这便把文化给废除了。现代精神之所以废除了文化正是因为它极力试图把文化的一些要素，如道德、法律和虔诚，解释为无数的禁忌。（Ⅶ，第 331 页）

赫伊津哈的几个批评者表示，赫伊津哈论游戏的书甚至没提到弗洛伊德，这使他们感到诧讶。这些人没注意到，弗洛伊德的态度——或者说赫伊津哈所认为的弗洛伊德态度——正是这两本书的攻击目标。他所谓的弗洛伊德主义使整代整代的人熟悉了升华观念。换句话说，弗洛伊德主义试图通过"幼儿欲望"转变的观念来解释文化和艺术的起源。赫伊津哈认为："它的含义在本质上比马克思主义道德观更为反基督教"（Ⅶ，第 374 页）。关于他对后者的强烈态度我们得参看他在《游戏的人》中的一段话。这段话以充满活力的文笔，对照着十九世纪对科技的信仰，概括了《明天即将来临》一书的内容：

由于我们智力的这种脱节，可耻的错误观点也得以流传了，甚至可以被相信了。这一错误的观点就是：经济力量和物质利益决定了世界的进程。这样过高地估计经济因素是荒唐的。它是由我们崇拜技术进步所决定的，而这种崇拜又是在理性主义和功利主义扼杀了各种神秘性并摆脱了人类的原罪感之后才产生的。但是这两种主义没能把人类从愚昧和目光短浅中解脱出来，而人类又似乎只适于按照自己平庸的模式来铸造世界。（Ⅴ，第 223 页）

对现代世界的这种嘲讽语气在某种程度上受奥尔特加-加塞特〔Ortega y Gasset〕《民众的反抗》〔*The Revolt of the Masses*〕的影响。加塞特的这本书警告人们提防西方文明大门中的"原始物"[2]。赫伊津哈 1933 年 12 月给法国哲学家本

〔1〕海尔在前述注文中引用了雷尼尔的话。

〔2〕英文本根据西班牙原文第Ⅸ和第Ⅹ章译出，伦敦，1932年。

达〔Julien Benda〕的公开信中提到了这本书。在这封信中他诊断出我们时代的三大弊病：幼稚、迷信和虚假（Ⅶ，第271页）。他所举的第一种弊病的症状包括，身着统一制服，游行唱歌的群众运动的古怪行为。他在1933年2月作的那次最早的论述游戏的莱顿讲座中仍然认为，游戏性〔playfulness〕在此可以作为一种掩饰环境的例子（Ⅴ，第24页）。但在接下来的决定性的一年中，他改变了观点，认为这种古怪行为不是游戏，而是幼稚。这是不是因为他记起了小时候想穿着怪服到格罗宁根街头游行的愿望，而且他那时已经顺从了权威（就象我们年纪大了后常常做的那样）？虽是这样，但他对那些被这一景象所感染的旁观者的评论却直言不讳："这玩意看上去象是伟大和力量，可实际上是小孩气……还能够思考的人都知道，这一切根本没有什么价值"（Ⅶ，第394页）。

那些人确实还能思考。与理性相对的非理性倾向、崇拜生命的倾向以及"带着血思考"的倾向同样使赫伊津哈深感不安，就象他因为无力解释过多的东西而深感不安一样。可是人们又一次指责他，说他没有把民族社会主义思想和法西斯主义思想当成政治运动来批判，而只把它们看成文化的病症。可他们不知道，这些思想在他看来就是这么回事。他对产生这些运动的原因不太感兴趣，而对这些运动所引起的反应则颇感兴趣。他对这些思想的严责在当时非常有效，因为它们不是在政治场合说出来的，我们当中对那些恶梦般的年头记忆犹新的人还记得，人们当时对这一严厉的理性之声是多么的感激。赫伊津哈觉得自己有维护理性的义务，不过那时候这已经成了一项艰巨的义务。

> 这是一些奇怪的岁月。过去，理性在和信仰作战并且似乎已经战胜了它，可现在理性却不得不照看着信仰，使它不致于死亡。只有在坚定的、活生生的基本信仰的基础上，绝对真理的概念以及随之出现的道德准则的绝对可靠性才能与本能的生存意志的压力相抗衡。（第92页）（Ⅶ，第364页）

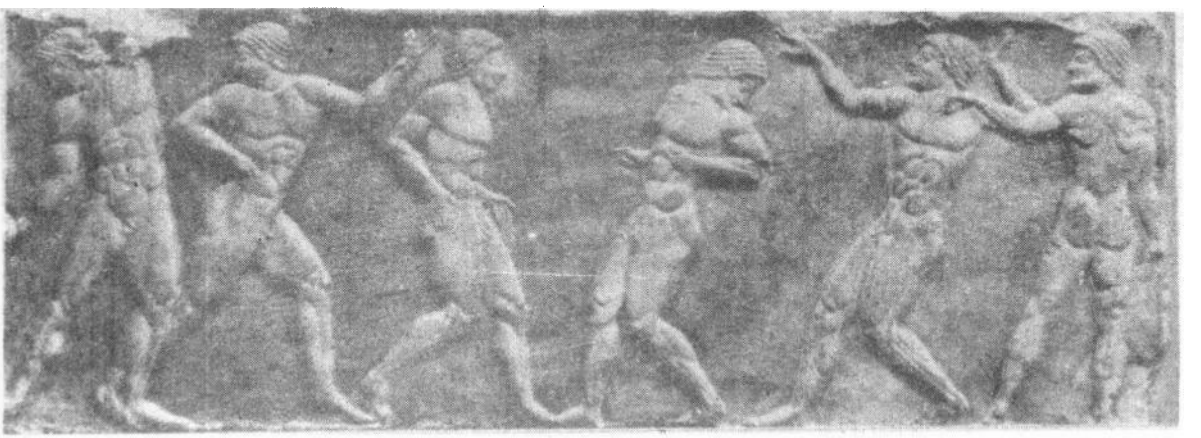
然而，对信仰的坚持为什么和怎样使赫伊津哈重新又回到了他终身感兴趣的"文化的游戏成分"上来呢？我希望我的回答不会使大家震惊，因为我并不想使大家震惊。玩游戏就意味着要毫无疑问地接受规则，如果你不接受规则，你就是赫伊津哈严厉而又敏锐地批评过的那种扫兴的人。我们还记得，扫兴的人"破坏了游戏的世界。开始，他暂时性地和别人一起锁在游戏的世界里，可后来他却退出游戏，这就暴露了游戏世界的脆

弱性和相关性，他使游戏失去了它的幻觉感”，所以他必须被视为游戏团体中的一个危险人物被赶出去（V，39 页）。我们读赫伊津哈的书读得越多就越能看到，他认为正是这种“一致同意”的特征，即同意对某些问题避而不问的特征，构成了文明的一个重要条件。他在该书快结束时写道，“从某种意义上说，文明这一游戏将永远根据某些规则来玩耍，而真正的文明永远要求公平游戏。公平游戏只不过是用游戏术语所表达的忠诚信仰”（V，第 244 页）。

这段文字出现的场合使我们对它的意思毫无疑义。赫伊津哈对民族社会主义者卡尔·施米特〔Carl Schmitt〕写的《政治的概念》〔*Der Begriff des Politischen*〕一书极为震惊，他把此书的内容概括为“不要遵守规则”〔*pacta non sunt servanda*〕（V，第 243 页）。他抓住德语中“战争”一词的委婉语 *Eintreten des Ernstfalls*〔严肃的偶然事件的来临〕提醒读者，人类的严肃事件是和平。和平要求承认法则，承认共同基础。他没有提起历史记载的游戏与和平之间最易觉查到的联系，即古奥林匹克运动会期间交战的各希腊城邦传统的休战，这几乎象是一种疏忽。

从某种意义上说，赫伊津哈认为，施米特玩世不恭的推论只不过是一个极端的例子，它表明，任何忽视规则中包含的价值的推论都具有内在的危险。赫伊津哈对我们时代危机的解释使他相信，我们称为“文明”〔civilization〕的游戏，其本质就是毫无疑义地接受这类规则。难怪他要以怀旧之情回顾过去的时代，那时，对规则提出疑问是根本不可能的，因为游戏性〔playfulness〕和严肃性〔seriousness〕的区分当时还没有闯入语言，也没有闯入文明的思想地平线〔mental horizon〕。

因此，尽管赫伊津哈对游戏这一题目具有持久的兴趣，但



222 球戏。一座雕像底座上的浮雕。前六世纪后期，雅典，国家考古博物馆

在《中世纪的衰落》和《游戏的人》之间，他的重点明显地转变了。在前一本书中，引发其兴趣的是"装假"现象，即向一个幻想世界的逃遁，这种逃遁与正在玩耍的儿童的态度具有许多共同之处。而从《游戏的人》中第一次给这种现象下的定义里，我们几乎看不到这种成分。他的定义是"游戏是一种自愿的活动或职业，它是在特定的时间地点限制下，根据自愿接受、但却具有绝对约束力的规则进行的"（V，第 56 页）。

这（用英语来说）是从"play"〔游戏〕到"game"〔比赛〕的转变。这一重点的转变与赫伊津哈对道德的专注完全相符。[1] 当然，这一转变也受益于他的伟大前辈雅各布·布克哈特〔Jacob Burckhardt〕的文化概念，他是在布克哈特的遗著《希腊文化史》〔*Grieschische Kulturgeschichte*〕中找到这一文化概念的。布克哈特在书中描述公元前五世纪希腊文化繁荣的特征时，新造了一个词"agonal"〔英语是 agonistic，古希腊运动比赛的〕，而且他还证明，这一理想渗透了古希腊的全部生活〔图 222，223〕。不仅体育竞技和艺术被认为是比赛，甚至法律诉讼和哲学对话也具有比赛〔agon〕的特征和概念。布克哈特把这种追求名声的做法与现代人追求利益作了对照，但他象以往一样，保持了批评的超然性。他认为崇拜比赛是古希腊人所特有的。这种崇拜的基础是古希腊人重视别人的意见。显然，崇拜比赛的根源在于城邦的社会关系。在东方，等级制度和专制暴政一定会制止人们热爱地位平等的自由竞争。

赫伊津哈自然不能接受这种解释，他提醒我们，布克哈特的书是十九世纪八十年代写成的，"当时还没有一种普通社会学能够处理人种学和人类学资料，这些资料大部分才刚刚发现"（V，第 100 页）。因为这一局限性，所以布克哈特认为古希腊文化是在相对隔离的状态下从所谓"英雄"时代发展到"运动比赛"时代。赫伊津哈认为，到了 1935 年古典学者还重复这种理论，还认为从英雄时代到比赛时代的转变、从战争到游戏的转变是一种堕落的形式，那是不能宽恕的（V，第 103 页）。因为在这个问题上，赫伊津哈的观点也已经略有转变，他看来不再赞同泰勒所谓有些游戏是从严肃的活动发展而来的观点，他强调，不管是在古希腊还是在别的地方，都不曾存在过从战争到游戏或从游戏到战争的转变，"游戏的成分"从一开始就存在着。他写道：

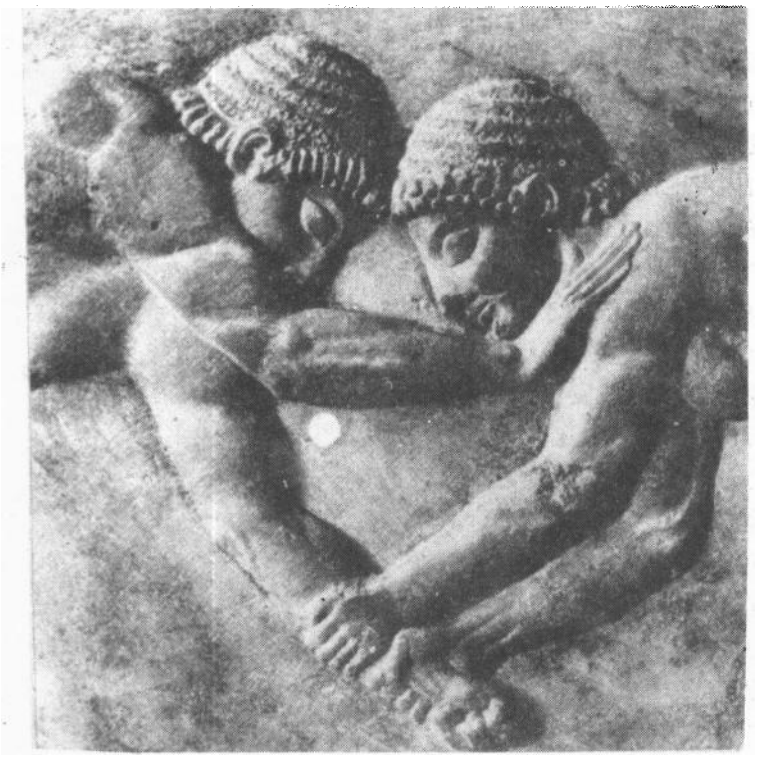
---

〔1〕感谢莫米利亚诺〔A.Momigliano〕教授提醒我注意这一转变的重要性。

我们应该以近乎孩童般的“游戏感”的概念为出发点，这一概念表现在各种不同的游戏形式中，这些形式有些是严肃的，有些是游戏性的，但它们都根源于仪式和生产性文化，它们使人类对节奏、和谐、变化、更选、对比和高潮等等的内在需要能够充分展现。伴随着这种游戏感的是追求荣誉、优越性和美的精神。魔术、神秘剧、英雄的渴望、音乐的预示，雕刻和逻辑都在高尚的游戏中寻求形式和表现。后人将把一个具有这类渴望和追求的时代称为英雄时代。[1] （V，第 103 页）

这是一段优美的文字，也是一种优美的想象，但它无法掩饰其浪漫主义源泉。难道真有这样的黄金时代吗？赫伊津哈在这里第一次忽视了梦想和现实的联系这一迫切问题。往昔文化的各种恐怖、残忍和愚蠢行为都掩藏于田园梦幻的金色云雾之中，赫伊津哈本人也曾经把这种梦幻分析为各种愿望的投射。

我们还记得赫伊津哈讲的弗里斯兰国王拉德博德的故事，



223 摔跤者。一座雕像底座上浮雕的细部。前六世纪后期，雅典，国家考古博物馆

[1] 最后一句只有英译本有。

这位国王忠于自己的祖先，宁可选择地狱，而不要天堂。赫伊津哈这后一本书的麻烦在于，他拒不承认那个地狱的现实性。当然，他可以反击这种批评，他可以提醒我们，他讨论的是追求和渴望，而不是现实，在这两本书中他所强调的是："物质价值和精神价值之间的和谐平衡，以及一个社区的各种活动所追求的大致相同的理想"（Ⅶ，第 332 页）。但是，要具体而又完全清楚地表述 1897 年就已出现的这一平衡决非易事。从《游戏的人》中我们可以清楚地看出，尽管赫伊津哈是位人文主义者，但他首先想到的却是古典时期的希腊，或许还有十二世纪的法国。在古罗马，这种平衡已遭严重破坏。他在罗马艺术的宏伟和罗马装饰的俗气炫耀中发现了可疑的强调性：

> 一切都显示了一种不安心理对游戏的热望，这种心理被险恶现实的种种危险所困扰并试图在田园诗中寻找避难。游戏成分在这里非常突出，但它与社会结构之间缺乏有机的联系，因而不能再大量产生真正的文化。（Ⅴ，第 208 页）

这一指责通常是针对罗可可文化和艺术的，但是赫伊津哈热爱十八世纪，并且恰恰因为它的游戏特征而赞扬它。我们很难否认，赫伊津哈在评价古今文化因素时表现了一种近乎挑衅的主观性。有时候，他几乎成了一位与年青时代背道而驰的死板老人。他起初正确地称颂舞蹈是文化的一种表现形式，但他马上接着说，并非任何一种舞蹈都充分表现了这种游戏特质。"用现代形式的双人步舞…和滑行舞代替圆舞、赞美诗合唱以及花样舞〔figure dance〕，这也许应该被看成文化衰落的一种症候"（Ⅴ，第 196 页。荷兰文没有英文这么委婉）。更令人惊讶的是，他竟然这样写道："现实主义、自然主义、印象主义以及文学和绘画圈子中其他名称单调的派别都比早期的风格更缺乏游戏精神。"（Ⅴ，第 224 页，同上）。难道雷诺阿真的比蓬托尔莫〔Pontormo〕更缺少游戏精神吗？

使人惊讶的并非赫伊津哈有好恶之偏，这我们每个人都有。值得讨论的倒是他在概念使用上哲学态度的转变。他曾不断否认自己有哲学的天赋和兴趣，这我们应该相信他（就象我们永远都应该相信他一样），但这并没有妨碍他在早年采取坚定的反对现代人称为"本质论"〔essentialism〕的立场。〔1〕我们也许还记得，他曾批评过兰普雷希特，说他不该真正相信他

〔1〕K.R.波普尔，《历史决定论的贫困》第27页起，以及《开放社会及其敌人》第Ⅵ章，第 2 页。

的概念，而应该把它们视为辅助性的概念。后来他写了一篇优美的论文化史的任务的文章。当文章开始讨论分期〔periodization〕这一棘手的问题时，他花了整整一节讨论这个问题。

摆脱确切分期的窘境的唯一途径就是明智地放弃每一种精确的要求。术语应该慎重而有限地使用，如历史习俗所规定的那样使用，而不应该轻率地使用，不应该在它们上面建立其无法承受的结构。要小心不要把它们挤干了……人们永远应该意识到，每一个自称表现了一个时期的本质或性质的术语，由于它的这一自称，都是带有偏见的。……人们应该随时准备抛弃一个术语……（Ⅶ，第92–3页）〔1〕

我们这些赞同他早期的反本质论方法的人（反本质论的方法当然也是自然科学的方法），看到他的《游戏的人》竟是毅然盘踞在本质论的营垒之中，不禁大为吃惊。不过，他显然知道他自己在干着什么：

从唯名论的观点来看，我们也许可以否认普通游戏概念的正确性，并且认为，"游戏"这一概念对每一个人类群体来说都包含了这个词（或者说这些词）所表达的内容。（V，第56页）

但是，该书的整体结构中却排除了这一论点。象一位墨守成规〔Scholastic〕的"现实主义者"或亚里士多德主义者一样，赫伊津哈从一个旨在抓住游戏概念"本质"的定义出发，去仔细研究各种语言中用于表达这一本质的词。第二章则力图说明"有些语言比别的语言更好地把'游戏'的各个方面融于一词之中"（V，第56–7页）。希腊语在这方面显然是失败的，它得用不同的词分别表示"比赛"和"孩童般的游戏"，这使赫伊津哈极为沮丧，就象许多语言倾向于把"爱情游戏"〔love–play〕放在性爱的场合讨论使他觉得沮丧一样（V，第71–2页）。他觉得，爱情游戏应该只是一个比喻，因为它不包括在他的游戏定义中。他所关心的是"作为经验的第一手材料的游戏"（V，第234页），我们很清楚他为什么采取这一路线；他发现这种近乎独裁主义的方法能够抵抗"归纳主义"的危险，那时，归纳主义已经渐渐地迷住了他。游戏是不能解释

〔1〕霍姆斯和凡·马尔的英译本《人与观念》（见前注）第74页。

的，所以他说“纯游戏中那无法归类的特质……经不起深入的分析”（V，第34页），并认为“游戏概念具有绝对独立性”（V，第34页）。[1] 换句话说，他认为游戏已经成了歌德可能会称为Urphänomen〔原现象、原型〕的东西。歌德曾经用了这种计策来保护他的色彩观免受牛顿光学的分析。赫伊津哈躲入了类似的堡垒以抵挡心理学和动物行为研究的猛烈冲击。

我相信，正是这个原因使他在《游戏的人》中提出了那么多的问题，而只提供了这么少的答案。游戏观是不可归类的，这就排除了任何解释它的企图。我希望我已经证明，赫伊津哈所采取的立场是始终如一的，当然，本文的目的并不是要讨论赫伊津哈故意排除在外的大量问题。但是我必须清楚地说明，我为什么认为他的策略是不成功的和不必要的。就游戏的概念而言，这一反实在论的例子同时已被收入维持根施坦的《哲学研究》〔*Philosophische Untersuchungen*〕[2] 中的一个著名章节，这一节证明，一个词的各种意思之间并不一定都有共同之处。有时，它们的相似性（如语族相似性）可能只与邻近的用法相联系，而不跨越该词的整个领域。我不敢肯定维特根施坦的例子是很满意地选出来的，这是因为“Spiel”〔游戏〕（他用德语写作）随时可与“Ernst”〔严肃〕相对，就象“疾病”可以和“健康”相对一样。需要证明的是（而奇怪的是只有赫伊津哈一人证明了），游戏和严肃之间游移不定，在某种程度上只是一个惯例的问题。当然，这并不意味着我们在讨论行为时不能采用这一惯例，我们只是不要把在此使用的词看得比在历史分期的例子中更重，我们更不应该让演绎推论的定义妨碍我们的深入分析。赫伊津哈感兴趣的那些问题中，有些从1938年《游戏的人》出版以来确实显得不一样了，只要举一个例子就足以说明这一点：在该书的第一段，他请我们看小狗，以使我们能

> 注意到，所有人类游戏的基本要素都体现在它们快活的嬉戏中：它们以略带客套的神态和姿式邀请对方游戏；它们遵循着不许咬哥儿们的耳朵或不许咬得太重的规则。（V，第28页）

这一观察是对的，但是，只要读过康拉德·洛伦茨

〔1〕英文版第6页。

〔2〕维特根施坦〔L.Wittgenstein〕，《哲学研究》，牛津，1953年，第31页起。

〔Konrad Lorenz〕[1] 的文章或赫伊津哈的同胞尼科·廷伯根〔Niko Tinbergen〕[2] 的文章，我们就不会满足于把这种行为描述为原现象〔Urphänomen〕。生态学〔ethology〕已经向我们展示了所谓仪式化的发展过程，[3] 同时还向我们展示了取得统治地位的重要性，即等级秩序的重要性。实际上，从赫伊津哈时期起，"禽啄等级"〔pecking order，即—鸡可啄较低等级的鸡〕已经成了一个常用词。[4] 我们可以猜想一下这些机制在动物世界里具有何等的重要性。经过了短暂的力的较量之后，禽群或畜群中的每一员便知道了自己的地位，因而它不再枉费力气与它的强者搏斗，只有在某些危机时刻，如统治动物失败了，兽群的上层才会为地位而展开竞争。一旦某一禽员的胜利得到承认，竞争便告结束。洛伦茨证明，动物争取领地或配偶的战斗也是如此。一般说来，同种动物不会相互杀害对方，只要结局已定，统治权得以建立，竞争便告结束，败者认输并灰溜溜地走开。但是，即使在动物世界中也无法绝对区分假格斗和真竞争，两者都有规则限定。只要我们承认这些限定对物种的生存是绝对必要的，我们显然就有资格问，这些倾向在人类社区中命运如何？从某种意义上说，人类没动物那么幸运!他们有天赋的理智，因而发明了各种工具、武器、诡计、策略和陷阱，人类的竞争不再是单纯的体力较量。而且，败者不但不承认失败，反而会投毒下井或暗设壕沟，以乘敌手不备克而胜之。在这种情形下，产生了两种解决办法：要么胜者杀

---

〔1〕康拉德·洛伦茨〔Konrad Lorenz〕，《所谓的魔鬼：论攻击的自然史》〔*Sogenannte Bose: Zur Naturgeschichte der Aggression*〕，维也纳，1963年。

〔2〕N.廷伯根，"论动物和人类的战争与和平"〔On War and Peace in Animals and Man〕，《科学》〔*Science*〕，第CLX卷，1968年6月28日，第1411–18页。

〔3〕W.H.索普〔Thorpe〕，"个体发生学中的仪式化，I，动物游戏"，载J.赫胥黎〔J.Huxley〕编辑的《论动物与人之行为的仪式化》〔*A Discussion On Ritualization of Behaviour in Animals and Man*〕，伦敦皇家学会哲学学报，系列B，第772号，第CCLI卷，1966年。

〔4〕感谢《牛津英语词典增补》的编辑让我看他们收集的参考材料。其中说到，德语词Hackliste〔禽啄等级〕为T.J.施耶尔德一埃布〔Schjelder-Ebbe〕所使用，见《心理学杂志》〔*Zeitschrift für Psychologie*〕第83期，1922年，第227页。最早的非科学性用法是在A.赫胥黎〔A.Huxley〕的小说《旋律与对位》〔*Point Counter Point*〕(1928年)，第48页。他是否从他那位生物学家的兄弟那儿借来了这个词呢？W.C.阿利〔Allee〕的《动物的群聚》〔*Animal Aggregation*〕(芝加哥，1931年)和《动物的社会生活》〔*The Social Life of Animals*〕(伦敦和多伦多，1938年)似乎使这一术语大众化了，不过，它真正流行起来还是在战后时期。

死敌手以保证安全地拥有地位和领土，要么由社区为竞争制定出明确的规则，禁止暗箭伤人、投毒下井或暗设壕沟。我们正在接近赫伊津哈感兴趣的竞争规则。当然，赫伊津哈知道对统治权的渴望和竞争的作用之间存在着联系：

> 出人头地的欲望有多种表现形式，只要社会为它提供机会。人类争优夺魁的方式就象被争夺的奖品一样，各不相同。胜负可以由机遇、体力、敏捷度或者血腥搏斗来决定，当然也有勇气、耐力、技巧、知识、吹牛和耍狡猾方面的竞争。有时竞争要求双方进行力的较量，有时则要求提供艺术样品，有时又可能要铸刀造剑或者创造巧妙的韵律。（V 第 134 页）

这些例子以及《游戏的人》中无数别的例子所要表明的是，竞争或竞赛一定是为了某件事，为了取得某种明确的、可以论定的成就，比如爬上滑杆或把人送上月球。假如赫伊津哈是对的，假如学术讨论会也具有游戏的性质，那么我们得引进一条武断的标准，它才能成为一种竞赛。或许可以安排这样一种比赛，看谁能最多地说出赫伊津哈的某条语录出自《全集》的哪个地方（这个比赛我肯定赢不了）。关健的一点是，一定要事先确定赛什么。如果比赛的目的是为了排出前后秩序，那么这样做完全合理。但不合理的是，人们总是不言自明地认为，在一种竞赛中取胜意味着该竞争者在别的方面也是优越的。剑桥大学和牛津大学赛船时，如果剑桥船队比牛津船队先到达终点，人们就认为剑桥大学比牛津大学好。我承认我在划船方面和极少数人一样，无能为力，但是有时候，人们仅仅因为某个人赢了就觉得“我们赢了”，这种感情我很难理解。赫伊津哈当然也会把这种俗气的反应斥为幼稚行为，斥为与“高尚的游戏”格格不入的幼稚。他试图把他自己的观点（他认为他的观点是一切文化的重要组成部分）和他厌恶的所有东西区分开来，但从某种意义上说，“幼稚”这一反面范畴只能用来使游戏摆脱对感情生活的依赖。“假装”显然深深地植根于我们对感情生活的需要。学会玩游戏其实就是学会能够这样安全建立一些发泄感情的渠道。[1] 我认识一个小女孩，每天晚上她母亲

---

[1] J.S.布鲁纳〔Bruner〕，“幼稚的本质与用处”〔Nature and Uses of Immaturity〕，载《美国心理学家》〔*American Psychologist*〕第 27 期，1972 年 8 月 8 日，第 1—22 页。该文提供了进入游戏问题的极好书目。另见马里亚.W.皮尔斯〔Maria W.Piers〕编辑的《游戏与发展》〔*Play and Development*〕，纽约，1972 年。

想要出门她就大喊大叫缠着不让她走。可是有一天晚上这位小讨厌却命令道："妈咪，你走开，我想哭着要你"。这个典型的例子说明了多种意义上的支配乐趣。任何一个玩躲猫猫游戏的小孩都会指望大人高声问："宝宝在哪？我找不到宝宝了。"并且当宝宝被找到后高兴地大叫。当然，用不了多久小孩就会知道我们是假装着看不见他。但是，只有成心扫兴的人才会说："我一直看见你!"

赫伊津哈一直把扫兴的人作为理解"游戏"意义的关键，这一直觉很正确。但这儿就如在别处一样，他试图把游戏与人类心理研究区分开来的愿望使他没能从这一见识中得出更多的成果。我们记得，美国剧作家奥尔比〔Edward Albee〕的剧本《谁怕弗吉尼亚·沃尔夫》〔*Who Is Afraid of Virginia Woolf*〕中那位丈夫"杀死"了根本不存在的儿子以示报复。

从这种反常心理状态到赫伊津哈感兴趣的一些文化现象，其间真的没有一个过渡吗？难道我们有必要害怕考察这些压力，唯恐这样一来会揭穿人类道德状况〔stature〕的虚伪性吗？大教堂建起来不仅是为了赞扬上帝的荣耀，而且也是为了显示大主教的权威——这一事实会损害教堂的美吗？不是有一些惊人的建筑可以使我们为它们本身而赞赏它们吗？我相信波普尔的话，所谓"归纳主义"不一定非得使我们退而拒绝考虑各种起源的问题。[1] 科学家确实应该为各种现象的物理和心理原因提出假设，但这样做并不一定非得使他否认这些现象在波普尔的"世界 3"中的自主性。世界 3 是解决问题〔problem solutions〕的世界，也是文化与艺术的世界。

有一个现成的例子：我曾试图根据赫伊津哈在露天表演中首次经验到历史的颤动之后所经历的心理发展解释他的一些偏见〔preocupations〕，但我决不会认为我可以把他的全部著作仅仅解释成这种心理压力的附属现象。他的著作象大教堂一样，作为优美的结构挺立着。它们解决了一些问题并提出了更多急需解决的新问题。虽然我没法接受赫伊津哈在《游戏的人》中所采用的方法，但我相信我们从这本书中吸取的东西远远不及它能够教导我们的。

在我本人所从事的艺术史领域里，我们已经变得难以忍受地严肃。关于作品的深刻含义和暗藏动机的假设被指责为"虚

---

〔1〕K.R.波普尔：《客观知识：一种进化论的方法》〔*Objective Knowledge, an Evolutionary Approach*〕（牛津，1972 年）。见索引中的 Reduction"条。

张声势”。娱乐观甚至比美的观念更不受我们这帮人的欢迎。赫伊津哈把文化分析为一种游戏，这更加暴露了变化崇拜和动力崇拜的弱点，随着科学的兴旺，这种崇拜已经逐渐支配了我们这个世界。[1] 我在批改艺术史考卷时常常吃惊地发现，“革命的”〔revolutionary〕一词经常被简单地作为一个赞扬艺术家或一种风格变化的词。不管一位大师是发明了透视法还是抛弃了透视法，也不管他是把草地画成绿的还是画成红的，只要他的作品看上去突破了惯例，就被认为是“革命的”，因而也就是好的。即使《游戏的人》仅仅只是提醒了我们，惯例属于文化和艺术，就象规则属于比赛一样，这本书也算是为我们这个狂热时代提供了一种帮助。赫伊津哈所抨击的正是我们文明中的这一狂热特征。他想劝他同时代的人要有节制，要严肃，要寻求简朴生活。在他的同时代人看来，他这种“克己求真”〔renunciation〕的说教太不现实了。它现在可能依然不现实，但现在已经有许多年青人响应了这一号召，而这些年青人对追求名利地位的批判，比他想象的还要利害。赫伊津哈对这一游戏模式感兴趣之处正是这种自我强加的纪律。但他也知道，人类生活不是一种游戏，在游戏中根本不会有怜悯的立足之地。你想，如果守门员因为同情对方而放进一个球，那会出现什么结果。而在生活中怜悯可以打破一切规则。假如没有慈善，一切文化都只不过是一块空响的黄铜或丁当的铙钹。赫伊津哈没有援引《新约》中的哥林多书，但是，他在写《游戏的人》最后一章时，肯定想到了哥林多书。随着书的厚度的增加，它从一本论述人和游戏的书变成了一本思索人与上帝的书。

我前面说过，我们可以组织一次确定引文出处的比赛。这里有一段描述献牲仪式的引文：

> 只有绅士才有权宰割猎取到的野兽。他光着头，跪在地上，手操一把特制的刀（用普通刀是亵渎神明的），摆出做仪式的姿态，按仪式的程序，以特有的庄严切开这头供仪式用的猎物。边上围着的人群静静地站着。

这段文字出自哪里？不是出自《游戏的人》，也不是《中世纪的衰落》，而是出自伊拉斯姆斯的《愚行颂》〔*The Praise*

〔1〕M.佩卡姆〔M.Peckham〕《人类对混乱的厌恶：生物学，行为与艺术》〔*Man's Rage for Chaos.Biology, Behaviour and the Arts*〕，费城和纽约，1956年；另见我在1966年6月23日的《纽约书评》〔*The New York Review of Books*〕上的评论文章。

of Folly〕。

不用说，伊拉斯姆斯在书中讽刺了嗜好这类游戏的愚行。他考察了人类生活的各个方面，无情地嘲讽了律师、教师、神学家和哲学家的种种愚行。《游戏的人》描述了人类行为的类似方面，并视它们为文化和人类游戏本能之间的证据。但是，在最初的莱顿演讲中，赫伊津哈认为把文明看成游戏状态下的东西是危险的，他警告听众，"游戏是一个吞噬一切的范畴，就象愚行（当愚行占据了伊拉斯姆斯的思想之后）已成了整个世界的女皇时一样"（V，第 23 页）。这里援引一段赫伊津哈论《愚行颂》的话：

> 他〔伊拉斯姆斯〕把世上的一切价值放在愚行的尺度上衡量。根据这一量具这个世界的每件事皆属愚行：智慧是愚行，生活也是愚行。可当他用同一量具衡量天上之事时，每一件事都反过来了，量具上的数字移到了相反的一头；愚行变成了智慧。在此，他又跨出了超越自我的一大步。讨论的内容从一位具有渊博知识和崇高社会感的人文主义者转向了精神或灵魂。他超越了这个世界上留存的反理智主义的种种影响，指向了那样的一个领域：在这个领域中，理智主义及其反面的对立消失了。（VI，第 234 页）

我们不可能看不到，他对《愚行颂》的这一解释和《游戏的人》最后一段，即我在开头援引的那段极为相似。我相信，这一相似还可以进一步延伸。要理解伊拉斯姆斯论愚行的观点，我们不能去阅读现代心理分析学家关于精神病本质的种种辩论。现代心理学家和人类学家关于游戏的本质和定义〔1〕的讨论与赫伊津哈真正关心的问题同样毫无联系。

我知道，赫伊津哈有时极为苦恼，因为有些人认为他和伊拉斯姆斯并无二致（I，第 41 页）。可是不知怎么，伊拉斯姆斯这位伟大的人文主义者在他心里引起的感情是矛盾的。这些矛盾的感情产生于他对高雅艺术感〔cultured aestheticism〕诱惑的终身抵抗。我们想起了赫伊津哈对圣杰罗姆的宗教感与圣奥古斯丁的宗教感所作的区别。在巴塞尔主教堂举行的纪念伊拉斯姆斯逝世四百年大会的演讲中，赫伊津哈又回到了这个题

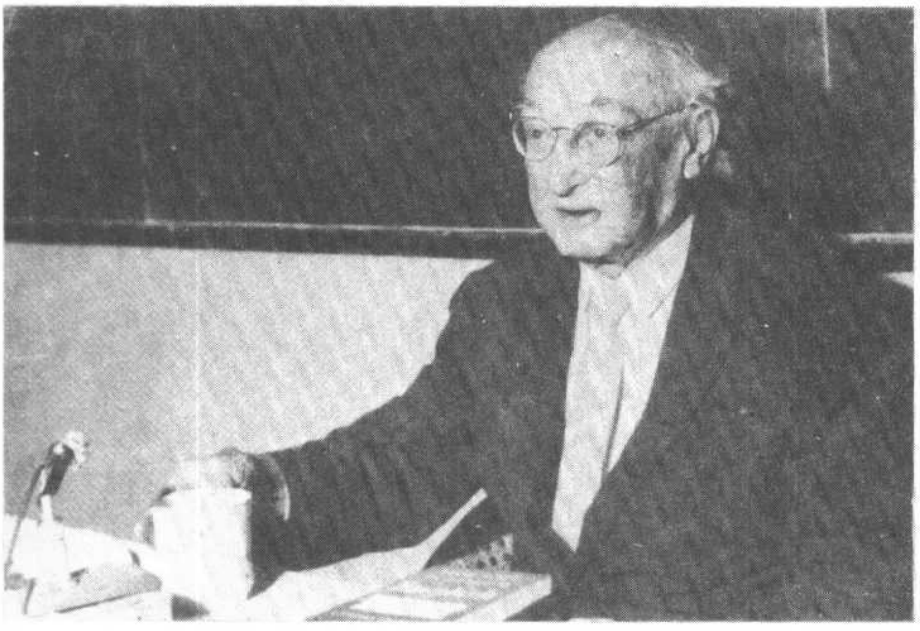
〔1〕海德尔曼〔H. Heidermann〕，《游戏的概念》〔*Der Begriff des Spiels*〕，柏林，1968 年，和福尔克尔·哈姆斯〔Volker Harms〕的《人类文化学中的术语"游戏"》〔*Der Terminus 'Spiel' in der Ethnologie*〕，格延根大学人类文化学院论文集，第 4 卷，汉堡哲学博士论文集，1969 年。

目：

这些既不是路德的特征，也不是卡尔文和圣特丽莎的特征。伊拉斯姆斯的宗教感情在我们看来常常进入了诗歌般渊博知识的中心领域，而不是从内心深处向苍天的呼唤。(Ⅵ，第207页)

如果带着同情和理解来阅读《游戏的人》，那么，即使我们不能同意赫伊津哈的哲学观点，我们也能听到他从痛苦深渊发出的心声。

〔杨思梁、朱夷惠译〕



224　理查兹在最后一次访问中国期间作讲座，1979 年

艾弗·阿姆斯特朗·理查兹〔Ivor Armstrong Richards〕，他那个时代一位主要的英国批评家，1893 年 2 月 26 日生于柴郡，就学于克里夫顿〔Clifton〕以及剑桥的马格达伦学院〔Magdalene Cllege〕。他和 C.K.奥格登〔C.K.Odgen〕一道，提倡根据语言学和心理学理论，科学地研究英国文学。离开剑桥后，他去北京(1929–30 年)，在逝世前不久他还最后一次访问了那里。1939 年转到哈佛大学并一直在那呆到 1963 年退休为止。最后又回到剑桥的母校定居。在出版了许多本大受欢迎的批评论著之后，他在 57 岁时出人意料地转向诗歌创作。他在生命的最后阶段（本文所涉及的正是这个阶级）所获得的洞察力最好地概括在回答别人赞扬他的一首诗时说的一句话"它全都在语言中"〔It is all in the language〕。理查兹毕生献身于教育事业，他对交流方式的改革寄予极大希望。他和妻子多萝西娅〔Dorothea〕都是无畏的登山者。1979 年 9 月 7 日在剑桥逝世。

论传统的必要性[1]

对 I.A.理查兹(1893—1979)诗学的阐释

THE NECESSITY OF TRADITION。The Darwin Lecture given at Cambridge University in November 1979 under the title "Aesthetics and the History of the Arts"。

一 美学和各种艺术的历史

任何一位美术史学者，只要愿意和艺术学院别的系里的同行交流观点，就会注意到，他在本领域里遇到的许多问题也是教授音乐史，文学史甚至舞蹈史的教师所熟悉的。这些史学者都探索传统和惯例的历史，因为传统和惯例足以使他们确定一幅画、一座建筑、一首诗或一首乐曲的时间或地位。然而，当我们调查某个以这些一般问题作为研究课题的科系时，我们可能得不到明确的结果。确实，有些哲学家会开美学课，但他们在课堂上讨论的很可能是"美"或"表现性"的概念，而不是更切实际的传统的作用过程。

难怪我上面提到的那些史学家没时间也没耐心去理睬美学书中提到的概念或结论。坦白地说，当我读完那些关于"艺术家"和"艺术品"的论文，可又没有被告知我到底应该想到阿布

---

〔1〕1979年11月在剑桥大学作的达尔文讲座〔Darwin Lecture〕。英国科学院院士、中国文学博士 I.A.理查兹已出版的著作包括：《美学基础》〔*Foundations of Aesthetics*〕(与 C.K.奥格登和詹姆斯·伍德〔*James Wood*〕合著)，1921 年；《意义的含义》〔The Meaning of Meaning〕(与 C.K.奥格登合著)，1923 年；《文学批评原理》〔*Principles of Literary Criticism*〕，1924 年；《实用批评》〔*Practical Criticism*〕，1929 年；《孟子论心》〔*Mencius on the Mind*〕，1931 年；《教学中的解释》〔*Interpretation in Teaching*〕，1938 年；《怎样读一页书》〔*How to Read a Page*〕，1942 年，《基本英语及其用法》〔*Basic English and its Uses*〕，1943 年，《再见大地诗集》〔*Goodbye Earth and Other Poems*〕，1959 年；《逃脱之计：通过现代手段的世界教育》〔*Design for Escape: World Education through Modern Media*〕，1968 年；《内心对白》〔*Internal Colloguies*〕，1972；《新诗选》〔*New and Selected Poems*〕，1978 年，以及《诗歌对散文》*Verse versus Prose*〔英语联合会主席就职演说〕，1978 年。

辛拜神庙〔Temple of Abu Simbel〕还是安迪·华霍尔〔Andy Warhol〕的丝网版画〔Screenprint〕，我也觉得有点不自在。不过，假如我们的史学者忘了我们学科实际上是美学的后代——不管人们是否把我们的论题称为美学——那我们可真是忘恩负义。把所有艺术的历史看作由起源、兴起，兴旺并最终衰亡等阶段组成的观点并不是很久以前的事。这种美学纲要和一种艺术历史的范例当然是亚里士多德的《诗学》，特别是书中关于希腊悲剧从粗糙的起源到索福克勒斯〔Sophocles〕的完美这一进化过程的论述。《诗学》认为，在这一进化过程中，悲剧表现了其内在的本质〔intrinsic essence〕。后来那些接受这一解释的批评家必然会把任何偏离这一模式的戏剧视为堕落的戏剧。

毫无疑问，是历史使得这一规范的美学教条变得更宽容并敦促它承认了价值的多样性，这种多样性使得戏剧能包容莎士比亚和迦梨陀娑〔Kālidāsa〕而又不觉得有失身份。但是我相信，后来美学却率先把艺术史学者赶出了它的神圣领域，至少它赶出了那些研究惯例的史学者。

我本人还清楚地记得，有一个伟大的艺术史学者被这一驱除运动抛进了一种理智危机。我指的是我的老师尤利乌斯·冯·施洛塞尔〔Julius von Schlosser〕[1]。即使我们这个生活节奏极快的时代也还记得，他写过一本经典性的论述古典时期到十八世纪末艺术文献的著作。施洛塞尔进大学任教时年令相对来说比较大了。在这之前，他曾在维也纳博物馆里那座巨大的哈伯斯堡〔Habsburg〕雕刻与应用艺术收藏品的瑰宝堆里工作。这期间他写了许多不朽的论述后期中世纪艺术的论文，为以后的工作打下了基础。这位博学而又敏感的实践者具有一半意大利血统，因此他和当时最伟大的美学家贝内代托·克罗齐〔Benedetto Croce〕结下了深厚的友谊，并把克罗齐的一些著作译成了德文。当然我不能详尽讨论克罗齐所倡导的艺术哲学——在世纪转折时期，克罗齐在他的《作为表现科学和一般语言学的美学》〔*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*〕一书中以极大的热情和出众的学识维护了这一艺术哲学；本世纪的R·G·科林伍德〔R·G·Collingwood〕也是这一哲学的有效捍卫者。我只能点出这一美学体系和艺术史之间的关系。

这种关系只能是对抗性的，因为尽管克罗齐本人也是一位

---

〔1〕关施洛塞尔的描述，见本书中《东西方文化接触的探索》一文。

杰出的史学家，但他不喜欢传统的亚里士多德观点——即艺术可以被视为经过了发展的观点。他不得不抵制这一整套方法及其影响，因为他已经得出结论，认为艺术是纯粹的表现。他写道，“由于每件艺术品都表现一种心灵状态，而心灵状态又是单个性的，并且永远是新的”，[1] 所以，任何对这些无共同尺度的表现形式进行分类的企图都注定要失败。艺术的分类是没有基础的，任何一幅画和另一幅画的区别之大，就象这幅画和一首诗的区别之大一样。重要的是这些表现形式能给心灵揭示出某些东西。可能存在一个绘画行业，就象有一个制鞋行业一样，但是，绘画的历史属于实践的领域，而不是属于美学领域。

这种过激的理论对我所认识的施洛塞尔产生了一种不安的影响。在大学任教期间，他仍然觉得他有资格讲授他对皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡〔Piero della Francesca〕的伟大艺术的反应，但是如果透视学与真正的艺术史无关，那么他对乌切洛〔Uccello〕之类的大师应采取什么态度呢?因为这位大师正是以迷恋于透视而著称的。

我知道，克罗齐，科林伍德，甚至于克利夫·贝尔〔Clive Bell〕等人都采取了反历史的路线，这些人的著作现在已不再有人读了，但是，至少我仍然能感觉到他们的挑战所引起的二难困境。一方面，我欢迎那种敷衍对付所有形式的历史集体主义的方法中表现出来的个人主义实质，因为我一直都在小心提防着那种把一个时代的精神具体为一个超级艺术家——这个艺术家用绘画、诗歌和音乐等各种风格表现自己——的倾向，然而，我却不能接受那种把这些风格和惯例视为与美学毫不相干的东西而拒之不理的做法。在我看来，一种美学体系如果丝毫不涉及惯例在艺术创造过程中的地位，它对艺术史学者将是没有用的。

二 I·A·理查兹

由于我有了这样的信念,所以当我极为尊敬的亡友艾弗·

〔1〕克罗齐《美学祈祷书》〔*The Breviary of Aesthetics*〕，初版于1915年。我引自No.4，第二卷，47页。

A.理查兹在他生前给我送来一份他在 1978 年度英语协会主席任职上的演讲时，我非常感动。这篇讲稿的题目是“散文对诗歌”〔Prose versus Verse〕，在这篇文章中，他颠倒了克罗齐的判决。如理查兹自己所说的那样，他把创作诗歌的责任置于语言之上，而不是诗人的理智、情感和智慧上。他接着说，语言有着比任何一位诗人都强壮和宽阔的肩膀。

用不着我来评论理查兹的思想轨迹，但是我认为他这篇演讲证实了一个特征：对语言神秘性的意识。这个特征在他写完《意义的意义》〔*The Meaning of Meaning*〕(1923 年)之后越来越强烈地表现了出来。

我相信，是这种意识使他在 57 岁时从文学批评和文学分析转向诗歌创作。他在那篇演讲中叙述道,他在写一个剧本时,需要“写点歌”，而他对这种“新的练习及其报偿如此欢喜以至于这一游戏变成了一种习惯，一种癖好或者随便你怎么说都行的东西。”让我引一首他自己称为“诗艺”〔Ars Poetica〕的十四行诗[1] ——他以其特有的性格承认道，他用这么一个野心勃勃的题目，未免狂妄得让他自己有点吃惊。他那篇感人的演讲就是以这首诗结束的:

Our mother tongue, so far ahead of me,
Displays her goods, hints at each bond and link,
Provides the means, leaves it to us to think,
Proffers the possibles, balanced mutually,
To be used or not, as our designs elect,
To be tried out, taken up or in or on,
Scrapped or transformed past recognition,
Though she sustains, she's too wise to direct,

Ineffably regenerative, how does she know
So much more than we can? How hold such store
For our recovery, for what must come before
Our instauration, that future we will owe
To what? To whom? To countless of our kind,
Who, tending meanings, grew Man's unknown Mind。

〔我们的母语，远胜于我自己

〔1〕“诗艺”，载《新诗选》，曼彻斯特，1978年。

她展示着她的产品，每个环节都有暗示
供我们表达，让我们思索
她提供种种选择，且互不干涉!
用与不用，皆由我们自己斟酌
她的产品任凭挑选、尝试、吸收，或被超过
纵使被撕碎，变得面目全非
她也明智地不发命令，只是默默地赡养着人类。

不可言喻的再生力! 她所知道的何以如此
远胜于我们的所知?何来如此的贮存?
使我们得以复原——因为要获新生
必先复原，我们的将来
靠什么?靠谁?——靠了我们当中的无数人
他们寻找着意义，使人类无知的心灵长进。〕[1]

我这篇讲座的任务就是比较完整地解释理查兹所信仰的理论。这种理论用他自己的话来说，就是用他的老师和向导即“语言”〔Language〕来取代作为诗人灵感源泉的阿波罗。我想，假如他听到我用现代工程学的术语把他的理论称为“反馈理论”，不会觉得这是一种冒犯。语言反作用于说话者，这一重要的观察使诗歌中任何过于简单化的自我表现理论变得不值得一提，因为，自我表现的理论忽视了语言在任何一种表现活动中所具有的创造性份额。

三　语言之网

我本没有资格—— 不管是学术上的还是其他方面的资格——讨论语言的神秘性。但是由于我在生活中后来改换了语言，这就成了我讨论语言的唯一资格，在改语言这一缓慢的过程中我逐渐地欣赏了I·A·理查兹那个形象化比喻的意义：语言“展示着她的产品，每个环节都有暗示”。我惊讶地发现，在用英语和德语描述同一幅画时，我不得不享用语言所能提供的产品，因此得根据不同的语言，挑出同一幅画中的不同方

〔1〕值此我谨向作者为我逐字逐句地解释这首诗表示感谢——译者。

。我希望这两种描述都是正确的，但是它们从无数的印象中选出的成分却彼此相异。我们强加于我们经验的风景上的语言之网必然会产生不同的图表。只要用本讲座的题目就足以说明这一明确的观点：本文的第一个小标题“Aesthetics and the History of the Arts”〔美学和各种艺术的历史〕没法用拉丁语表示，因为大家知道，拉丁语和希腊语一样没有一个表示 art 或 arts 的词——更确切地说：这个古代术语具有更广泛得多的范畴，就象现在仍然使用的 the art of war〔战争的艺术〕和 the art of love〔爱的艺术〕之类的习语或惯用法中的一样。举一个更接近我们现代的例子：我发现大众美学中一个小小的“硬币”〔coin 又有“新造词”之意——译者〕“自我表现”〔self-expression〕就没法在共同市场上兑换，因为在德文、法文和意大利文中都没有确切的对等词。[1] 在翻译的时候——不仅是诗歌翻译，而且甚至是叙述性文章的翻译——我们发现，这种缺乏确切对等词的现象是常事，而不是例外。我相信理查兹也是在翻译中首次意识到这些问题的复杂性。我这儿想到了他的《孟子论心》〔*Mencius on the Mind*〕(1931 年)一书；这本书竭力把一位中国思想家的体系翻译成英文。在这类情境中我们被迫放弃那种语言是一套贴在现存观念上的标签或名字的幼稚想法——因为语言创造了观念，而这些观念一旦被剥夺了名字，也就失去了生存。我们只要到美国语言学家本杰明·李·沃尔夫〔Benjamin Lee Whorf〕那儿就能看到语言的创造力。沃尔夫坚持认为不同的语言造成了极端不同而且相互排斥的思维宇宙。我们都生活在同一个世界上，但是我们的不同强调，特别是我们所经验的社会价值，显然反映了我们的语言，就象语言反映了社会价值一样。

四 “第二本性”

从人类学而不是纯语言学方面来看——如果这两种学科可以分开的话——“自我表现”〔self-expression〕一词之所以不妥并不是因为它所暗示的表现理论——我后面还会讲到这一理论——而是因为它过于简单地认为“自我”是一个从事“表现”的

---

〔1〕另见我的《艺术与人文科学的交汇》(收入本书)。

独立实体。我们对人类本性的了解使我们怀疑这一观点，因为我们都从经验中知道，人与变色龙这一奇妙的动物是多么相象。只不过人做得更好，人不仅能改变皮肤的颜色，甚至能改变其人格特征。有一句生动的习语说，特定的环境，不管是社会环境还是心理环境，可以"揭示出"我们身上最好的或最坏的品质。生活分配给我们的角色决定了我们的人格特征，以致于当舞台上或电影里出现典型的绅士、公仆或旅馆当差时我们能够马上认出他们。我们使用的语言则更微妙地、但却更明确地决定我们的人格模型。正如另一句生动的习语所说的，语言可以变成"第二本性"。威克姆的威廉〔William of Wykeham〕说的"教养造就人"当然也包括了语言——公立学校的语言。

语言可以被称为一套固定的惯例和法则，然而奇怪的是，你如果要掌握这些法则并不需要意识到它们。语言并不是作为一种需要死背才能学会的技巧在文化中留传。小孩在获得语言时，模仿练习只起次要作用。最近，学者们不无道理地提醒大家，语言的威力并不存在于词汇，而存在于其无限的灵活性之中。学习一种语言就是要学会造出前所未闻的句子。语言使我们具有创造性，而又不使我们意识到这种奇迹。当然，我们不能马上就掌握语言这门工具，而必须通过反馈和试错来学会它。学什么东西都是这样。我们犯错误，然后就改正。但是还不只是这样。我们还必须在被改正之后对已经学会的新法则进行概括。如果不能把这一法则转用到一个整体的语族上，我们就永远也不会进步。

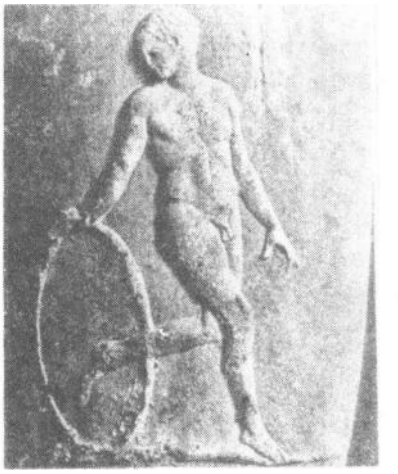
五　知觉概括

我们也许会羡慕小孩能够灵活地使自己的思想适应这些模式，不过对那些把语言作为文学和诗歌媒介的学者来说，有些成年的行为更富有启发性。我指的是有些人所具有的仿样、嘲弄性模仿，甚至伪造的技巧。最低层次的仿样是扮演老师的技巧，这种扮演也许最终能使他们养成对言语和风格怪癖或习气的极端敏感，或使他们按照某位著名大师的风格写出一篇惊人的杰作。我之所以对这种低级艺术感兴趣是因为我以为这不是一种需要自觉努力的事。模仿者并不要先坐下来列出他要模仿的风格的特征。这样做并不能对他的模仿有巨大帮助。他倒是

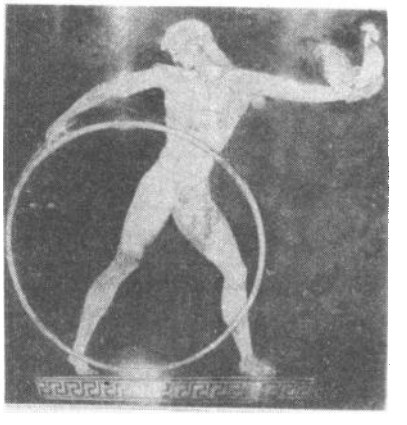
靠直接法来进行模仿，他大量阅读，然后发现，嘲弄对象的怪癖、节奏和声音的抑扬顿挫自然而然地被他掌握了。我不知道是否有哪位心理学家研究了我想称为知觉概括的这种能力。这种能力不仅能按类划分不同的形式族，而且还能创造新的例子。当模仿者逐渐学会创造某位作家的风格，从而使那些把这位作者的作品视为独特而无法模仿的人感到羞愧时，他所表演的正是这样技巧。同样，这个过程不靠试错法是不能成功的。模仿者经过思索，不时会发现某个词或某个成语“不合性格”。怎么不合或为什么不合，这很难说，不过，看来人类在这个游戏上仍然比计算机要强些——这种优势能保持多久，我可不敢预言。

我相信，假如我们对作为语言学习和风格模仿之基础的概括过程有更多的了解，我们就能更容易理解艺术史学者感兴趣的一个问题：所有艺术所共有的风格变化。影响语言的力量有些可称为实用性的或功能性的，另一些则是美学的和社会性的。“反馈”一词属于第一个范畴。当工程师们觉得需要一个概括性术语来描述诸如蒸汽机或恒温机中的控制器的效能，便造出了这个词。奇怪的是，非技术性语言在这方面只会出现恶性循环，而不是良性循环。不过，一个新术语一旦被使用，我们便会觉得要是没它可真不行。

但是，语言的变化还服从不太明显的社会偏爱和时尚的压力，我们也许会为这一事实而哀叹，但却很难避免它。新的模式概念被强加于说话者和写作者身上，而且这些模式概念常常是一些要回避的规则，而不是该使用的规则。比如：你的风格一方面不应该夸张、造作或沉闷；另一方面又不能太象口语风格。这些惯用法和习惯的变化产生的渐增效果组成了语言的变化。考虑到媒介的创造性，这种效果也可以说是被交流内容的变化。



225 玩铁圈的男孩。希腊大理石浮雕，前五世纪，雅典，国家考古博物馆



226 柏林画师，伽倪墨得斯与铁圈。希腊水罐。前五世纪初期，巴黎。卢浮宫博物馆

六　达尔文主义的艺术史方法

作为达尔文讲座的主讲人，我在这里提出“没有创造者的创造”〔creation without a creator〕的观点也许还合适，这一观点就暗含于理查兹的“诗艺”之中，更何况他在这首诗的前几部分中引用了这个生物学比喻：

Conceive your embryo at its earliest age,
The germ just entered the awaiting egg.
What were you then? And how has what ensued
Guided you since in all that you have done? …

What guides this life to what it comes to be?
What led it through so blind a whirl of being?
What served throughout as substitute for seeing,
Settled each loop and twist decisively?…
〔想一想你那最初的胚胎,
精子刚刚进入等待着的卵。
那时你是什么?后来发生的
又是怎样指导着你所做的一切?

是什么把生命引至现在这个模样?
是什么引导它通过如此朦胧的混乱?
是什么自始至终在充当着视觉代理人,
并明确地安置好每一个圈与旋?……〕

我认为,达尔文主义对这些问题的回答可以用几个从容的词来概括:"随机变化,适者生存"。正是这种双重机制在推动着进化,这是一种没有创造者的创造,甚至可以说是一种盲目的创造。

从广阔的地质时代全景转到人类历史这一狭小的舞台之上,这一机制便被称为"试错法"。达尔文讲座的第一位演讲者卡尔·波普尔爵士特别使我相信,这一公式不仅阐明了科学的成长,而且也阐明了艺术的进化。

我在写《艺术与错觉》(1960 年)一书时曾受益于这一见解,因为它使我注意到一个重要的事实:如果没有反馈原理,甚至对自然的模仿也不能成功。在对自然的模仿中即便没有盲目创造的成分,至少也有摸索的成分,让我比较详细地援引我在那本书最后一章的结论:

艺术史……可以被描述为锻造万能钥匙,以打开我们感官的神秘之锁。这些锁的钥匙本来只有大自然女神才有。它们是些复杂的锁,只有当各种齿牙首先啮合、若干锁簧同时打开的时候才会起反应。就象一个试图打开保险柜的盗贼一样,艺术

家也无法直接了解内部机关。他只能用敏感的手指摸索着前进，一旦有空子就把他的铁勾或铁丝插入并进行校准。当然，一旦锁弹开了，一旦钥匙成形了，重来一遍就不难了。第二个人无需特殊的见识——也就是说他只要具有模仿前一个人的万能钥匙的见识就够了。

艺术史上有些发明也具有某种开门咒的特征。短缩法就是一例，它产生了景深感。其他的有造型用的色调系统，表现质感的高光，以及幽默艺术家发明的"表情"线索……问题不在于自然"实际看起来"是否象这些绘画作品，而在于具有这些特征的图画能否使人读解出自然物体……。

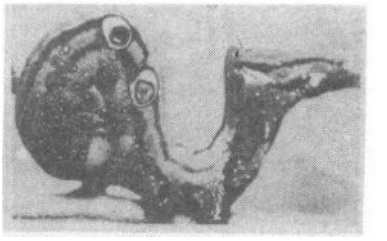
撇开文中的盗窃术,这段话所说的是,错觉再现的手法永远也不能靠看着窗外或出去散散步就能发展起来,它们只有在绘画过程中才能发现。因为公元前五世纪的希腊先躯不可能很容易地发现,在画一个铁圈时如果把它画成椭圆〔图 225〕而不是正圆〔图 226〕,看上去能延长它的深度,人们禁不住会说,从边上看，铁圈会显出椭圆形,但这却是一个大可怀疑的断言。吉布森〔J·J·Gibson〕之类老练的心理学家会坚持认为，它们之所以看上去象环形;是因为它们本来就是环形的。

只要稍加修改，这一点就能适用于我提到的其他自然主义绘画手段。你也许可以争辩，用不同的红兰色调画的人头是否象个人头，但是它肯定能暗示一个人头。这一点也同样适用于暖色到冷色层次的暗示力。风景画家最大限度地利用了这一暗示力来表现距离。

我的《艺术与错觉》引起了争议，这些争议使我坚信，在这类问题上内省法具有局限性。看来，哲学家、心理学和艺术家很难就"在看一幅画时，他们实际上体验到了什么"这个问题取得一致的意见。有些人说，他们看到的只不过是一块复上了色彩的表面，而对我来说这是最难看到的。我常常提起眼睛的各种不同画法的例子,〔1〕特别是在埃及发现的希腊化肖像〔图 227〕眼睛中的白点。这一白点起到了高光的作用，并且加强了眼神的专注性，具有奇妙的效果，使人难以忽视。我相信，我们对这些经验的反应深深地置根于我们的生物遗传之中，以致于无法作自觉的分析。在这方面我很相信：远在艺术发现引出这种反应手法之前，自然就已经通过随机变化和自然

227 出自埃及的希腊化时期肖像。约公元 150 年，东柏林国家博物馆

228 夜蛾科幼虫。爱德华·S.罗斯摄影



〔1〕参见我的"错觉与艺术"〔Illusion and Art〕，R·格雷戈里和E·H·贡布里希，《自然和艺术中的错觉》(伦敦，1957 年)。

选择发现了它。[1] 有一种难以置信的毛虫〔图 228〕，身上长着两双假眼睛，这两双眼睛合起来便成了一只恐吓性的头。毛虫把这只假头露在外面，吓唬捕食它的动物，而把那只小的真头卷藏起来。

显然，如果这些形式不能引发其天敌(如鸟类或爬行动物)的害怕，它们便不太可能发展起来。我们从生态学家那儿知道了更多的这类引发机制的力量，这些机制能释放出某种预先设定的反应。我并不想建议把这些思维方式全盘运用于美学上。人类并不是简单的引发机制，并不能以可以预料的方式对特定的图形作出反应。即使动物也不是这种简单机制。我们知道，动物的反应也受控于它们过去的经历。这种有趣的"印刻"〔imprinting〕现象使我们想起了所谓人类"最易塑期"〔the most impressionable age〕的重要性。如果我们早年所经历的审美效果决定了我们晚年的反应，如果这一点也能有助于解释艺术中地方传统的力量，我是不会为之惊讶的。当然，传统也可能失效，让位于新的反应，但是我坚信，美学研究者一旦意识到人类的生物遗传，那么他在解释人类对艺术的反应时应该会踌躇或犹豫一下。[2] 尽管我们有理由问，一幅使我们激动不已的作品"为什么这么美，这么振奋人心，或者这么令人悲哀?"我肯定，只有一个老式回答：艺术家打动了我们的心灵。如果说我对内省法在解决再现问题上的能力有些怀疑的话，我对它是否能解释人类对更具体的表现的反应则是双倍的怀疑。

当然，达尔文本人也写过一本论表现的伟大著作，《人与动物的情感表现》〔*The Expression of the Emotions in Man and in Animals*〕。这本书主要对情感的面部征象作了仔细考察，他对这些征象一直追溯到灵长目动物和别的动物的类似反应。但是，假如达尔文没有意识到我所说的反馈原理，他也就不成其为达尔文，尽管他只在结束语中才提到这一原理。他写道："通过外部征象自由表现的情感可以加强这一表现。"他为此加的一个注中提到了演员的动作对演员的影响(这一点实际上是莱辛先注意到的)。注中还提到"把处于催眠状态的人置于适当的姿式可以产生激情"这一观察。达尔文说："如果一个人尽情地做猛烈的动作，他的怒气就会越来越大，如果他不控制害怕的征

〔1〕另见我的"通过艺术的视觉发现"〔Visual Discovery Through Art〕，《图像与眼睛》(牛津，1982 年)，特别是第 25 页。

〔2〕见我的"艺术研究中的理智与情感"，载《理想与偶像》〔*Ideals and Idols*〕，牛津，1979 年。

象他就会感到更害怕。"这些初步的观察预示着后来的詹姆斯—兰格〔James-Lange〕表现理论——身体状态和心理状态之间存在着密切联系的理论。这也是瓦尔堡研究院的创始人阿比·瓦尔堡特别感兴趣的领域。瓦尔堡深受达尔文这本论表现的著作的影响。

七　希腊艺术中的悲哀

在我能想到的例子中，没有哪个能比古希腊艺术中悲哀和哀悼之情的结合更好地说明这种瓦尔堡所关心的经验和表现的统一。

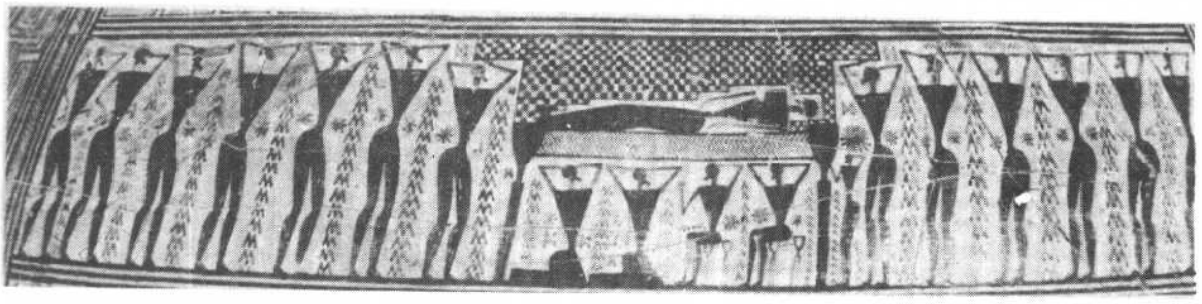
公元前八世纪中叶的几何形花瓶上用近乎图式化的形状向我们展示了葬礼中礼仪性的悼念活动〔图 229〕。图中的悼念者双手举过头做出拍手的姿式，根本不能使人推断出他们的感情。不过，假如我们参加了葬礼，我们也不会去推断他们的感情，因为大哭只是一种仪式，人们履行它是为了它的魔法效果而不是为了它的表现功能[1]。在看公元前 470 年那只红像陶瓶〔图 230〕时，我们可以感到死者的存在；画中也有抓头发这一仪式性动作，但棺架上女死者呆滞的美与悲哀欲绝的男人的对比实在太强烈了。公元前五世纪中叶左右，雅典画家们开始在白底祭奠小油瓶〔lekythoi〕上表现葬礼仪式的画中强调这种哀悼感情。它们表现的不是哀悼而是悲伤，是对死者的敬意，这种敬意甚至被睡眠和死亡之神分享，正如现藏大英博物馆的这只著名的的祭奠小油瓶所表现的〔图 231〕。雅典的墓碑雕刻者也加入了这场把永别之情具体化的运动。在这些墓碑上，我们看到的不是大声的哀哭，而只是简单的握手告别——父子之间、或者夫妻之间的握手告别〔图 232〕。在有些非常动人的墓碑，如现藏于东柏林的这块墓碑〔图 233〕中，几乎所有外表姿式都是宁静的，整个家庭在这不可避免的时刻都沉浸在无声的哀悼之中。

正是在这个时期，色诺芬〔Xenophon〕在他的《回忆录》〔*Memorabilia*〕中让苏格拉底要求雕刻家不仅要表现身体

231 祭奠小油瓶。希腊，公元前五世纪，伦敦，大英博物馆

232 雅典地区墓碑。前 440 年，慕尼黑，国家古典艺术博物馆

[1] 关于这一主题的进一步讨论，见我的"艺术中仪式化的手式和表现"，载《图像与眼睛》。



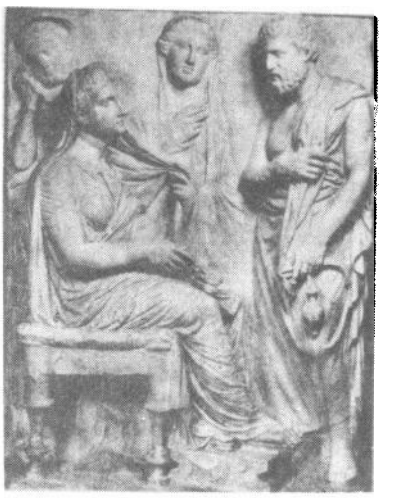
229 哀悼死者。一只希腊"几何风格"陶器上的画，前八世纪，雅典，国家考古博物馆

活动，而且要表现心灵活动〔*tès psychès erga*〕。[1] 很难想象这些感情的强调不会影响来看墓的人。这一惯例——如果这是一种惯例的话——一定帮助了他们承受丧亲的损失而又不否定他们的悲伤。在那个世纪后期，亚里士多德对悲剧的效力作了颇为难解的评论：即为后人争论不休的 *Katharsis*〔情感净化〕。与我的观点相符的是，这一术语指的不是剧作者的感情，而是观众的体验。与剧作者相同的是，受命雕刻墓碑的艺术家的感情没有渗入其中。没有理由认为，雕刻家比昔时那位

230 悲哀场面。希腊红像陶瓶，前五世纪，雅典，国家考古博物馆

〔1〕色诺芬《回忆录》〔*Memorabilia*〕，Ⅲ，X，8。

恸哭的女子更悲伤。然而还是存在着一点区别，不管他是否受这个死亡人的影响，他肯定知道心灵的活动，他肯定也知道悲伤。他在安排人物和人物的姿式时，一定注意到了人物对他的心境的影响。我在别的地方〔1〕已经把这一反馈理论和自我表现理论作了对比。我把自我表现理论称为离心理论〔centrifugal theory〕，因为这种理论把艺术家视为一个发送者，在把自己的感情传递给观者。另外，我还提出了一种向心理论〔centripetal theory〕，强调作品会影响艺术家对所使用惯例的反应。有许多处理悲伤感的方法，但并非所有这些方法都能打动制作者的心弦。以另一幅同时期源于小亚细亚的古希腊作品为例。即西顿〔Sidon〕石棺画上哭泣的妇女像〔图 234〕，这画又和仪式哀悼主题有关，只不过具有一种新的风格。这是一件很好的作品，其中悲哀的表现完全人格化了，但是至少我认为，这些人物并非个个都令人信服。有些形象挺动人，有些则很空洞。雕刻家没有用我的向心理论来检验他的人物，这并不是因为他没有悲哀，而是因为他并不太关心那种只有他自己创造的人物才能证实的确证〔authenticity〕。只靠感情并不能创造一件艺术品，仅凭对媒介的掌握也不能。要创造一件艺术品得有丰富的感情和娴熟的技巧。



233 雅典地区墓碑。前五世纪，东柏林，国家博物馆

八　米开朗琪罗的摩西

任何一位讨论自我表现的人，都必定要想到那位典范的天才米开朗琪罗。他把自己的人格强加于所创造的人物。他的摩西〔图 235〕堪称制作者与作品融为一体的范例。这是一位有力的预言家的形象，身子令人生畏地转向一边，神情凶猛超众。但是，甚至这位具有预言力的形象也不无先例。多纳太罗的圣约翰雕像〔图 236〕一定对佛罗伦萨时期的米开朗琪罗有过影响。有些艺术家和批评家一听到艺术史学家说"影响"便退畏三分，似乎我们在指责某位天才从别人那儿偷袭了观点。但是，我们的观点都是偷来的，因为正如理查兹告诉我们的，我们的语言"靠了我们当中的无数人，他们寻求着意义，使人类

235 米开朗琪罗：摩西。约 1515 年，罗马温科利圣彼得大教堂

〔1〕参见我的"弗洛伊德的美学"〔Freud's Aesthetics〕，《文汇》〔*Encounter*〕，1966 年 1 月号，(第 26 卷)，30—40 页。

234 西顿石棺画。前四世纪中叶，伊斯坦布尔，考古博物馆

无知的心灵长进”。给米开朗琪罗提供灵感的是这样一种传统，他发现这种传统最优美地体现在多纳太罗威严的福音书作者坐像中。许多世纪以来，这种传统哺育了许多伟大作品。请看生于十二世纪的一位伟大艺术家，凡尔登的尼科劳斯〔Nicolaus of Verdun〕作的一位预言家〔图 237〕。它也许堪与多纳太罗和米开朗琪罗的相比美。米开朗琪罗几乎不可能看过这件作品。他所继承的只不过是这种语汇，即西方雕刻中处理权威人物的惯例。

236 多纳太罗：圣约翰。1413–15 年，佛罗伦萨主教堂

在整个基督教艺术的历史中，对这种技巧的需要是多方面的；我只提醒你们注意把这些预言家和使徒并排放在一起的惯例。约建于 1230 年的兰斯〔Rheims〕教堂大门的楔形拱石上就有这样的安排〔图 238〕。要想成为这种传统的艺术家，你必须能创造出这一主题的无数种变异。今天，人们得在纪念性建筑或装饰性建筑中才能经验到这种创造的范围，这种创造使艺术家能够不断挖掘出这一母题的新潜力。现在，我们的博物馆已经屈从于匆忙而又厌烦的参观者的压力，他们总是避开艺术品的丰富性。在欣赏一件艺术品时他们试图把它放在人为的隔绝状态来欣赏。

我猜想，这一倾向也使他们没法看到古时艺术的一个重要特征——合作工程的可能性。我不知道在这个个人主义时代而且美学也是个人主义美学的情况下，我们是否能重组集体创造活动的过程。惯例法则的一种无法估量的价值正在于它使人们有可能进行协作。

以吉贝尔蒂〔Ghiberti〕雕刻的第一扇洗礼堂铜门为例〔图 239〕。这是一件由精美的佛罗伦萨技艺所创造的纪念性建筑，门上有八个方格，上有八个坐像，表现基督教的四位博士和四位福音书作者。我们知道，在这一工程进行的二十多年

中，许多助手在工作室里帮工，约有一打是我们现在叫得出名字的，其中有保罗·乌切洛〔Paolo Uccello〕和米凯洛佐〔Michelozzo〕。但是我们不知道这一工程是如何分工的。我觉得应该抵制这样一种诱惑：把我们最喜欢的部分归功于大师吉贝尔蒂，把不太能打动我们的部分归给较卑下的助手。我说过，人们可以模仿或自然学会某个人说话的姿式和风格，甚至达到乱真的地步。这一点当然也适用于工作室里有天赋的助手。在这么密切联系的环境中，工作了这么久，他们很可能给你造一件吉贝尔蒂水平的作品，也就是说，造出一件吉贝尔蒂点首称赞的作品。要不是这样，他可能早把他们解雇了。象所有工程队的领头一样，他可以在任何阶段出面干涉，或下命令，或亲手示范。就象一出戏或一部电影的制作人一样，他从头到尾都在指挥着工程并抢走功劳。我认为在这一点上艺术史可以得益于我在此提倡的对反馈的重视。它阐明了通过遥控进行创造的可能性。

237 凡尔登的尼科劳斯：先知杰里迈亚（出自"三王圣匣"）。十三世纪初，科隆大教堂宝物馆

并非所有艺术家都同样适合这种协作方法。米开朗琪罗就不适合。他的创作观显然排除了那种可以进行巨大雕塑工程的工作室。这里有一张最初为尤里乌斯二世〔Julius Ⅱ〕之墓所构思的素描或者是复制的素描〔图 240〕，本来摩西像也准备雕在这上面的。结果只剩下了一个未完成的作品。只有在绘画媒介中，象米开朗琪罗这类超人才会认识到自己的潜在的巨大创造力。

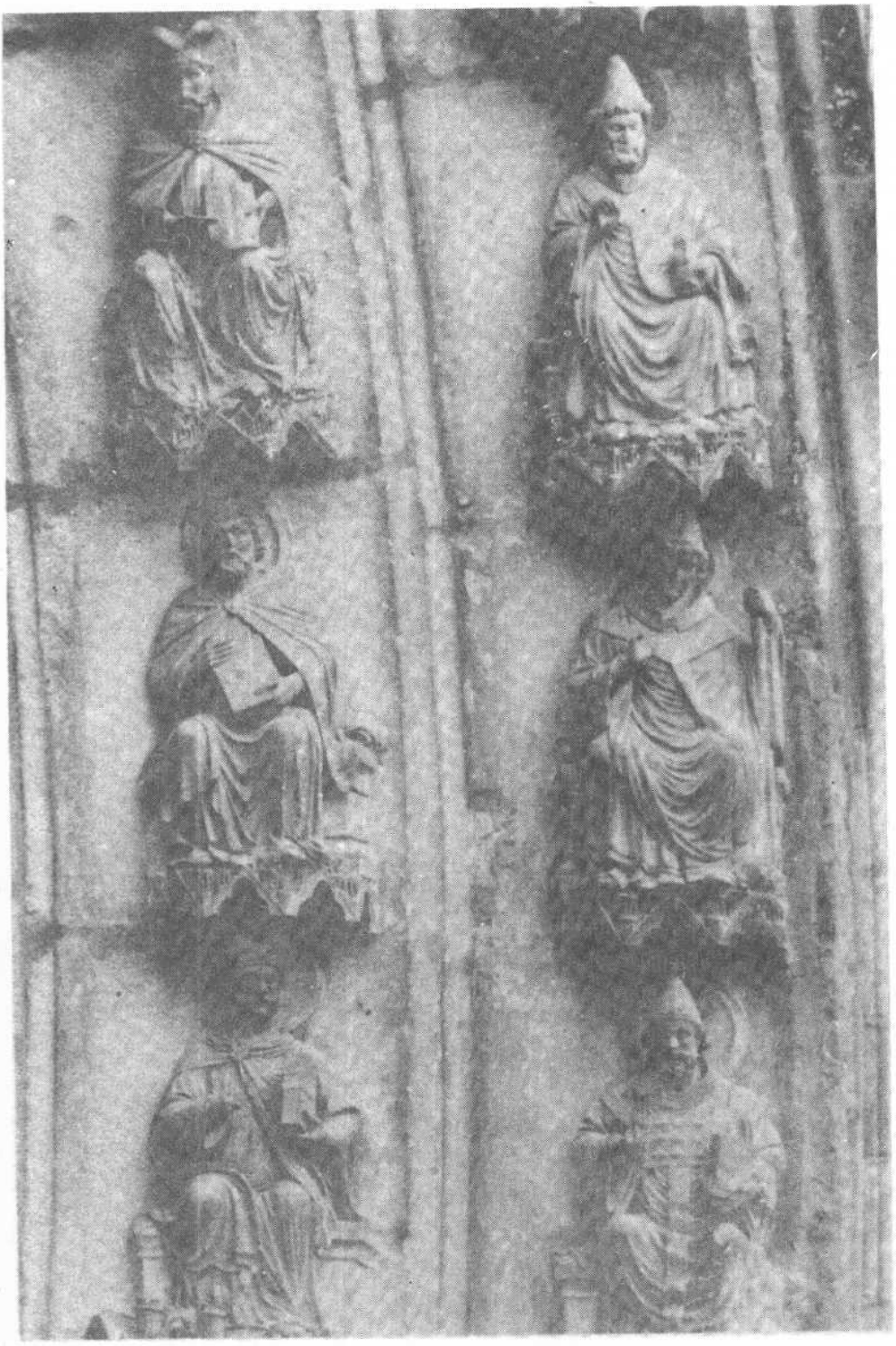
我之所以要讨论米开朗琪罗，是因为他已经成了西方思想界新柏拉图主义天才观的典范，他是一位幻想家，他敢和造物主〔demiurge〕抗争，他凝视着理念的世界，凭空创造出一个世界。我一刻也不会否认，这一思想的崇高性为我们的艺术观提供了一个新的方面。但我仍然相信，对美学来说，这一思想模式并非完全有益，而现在正是矫正不平衡状态的时候了。

九　不断变化的目标

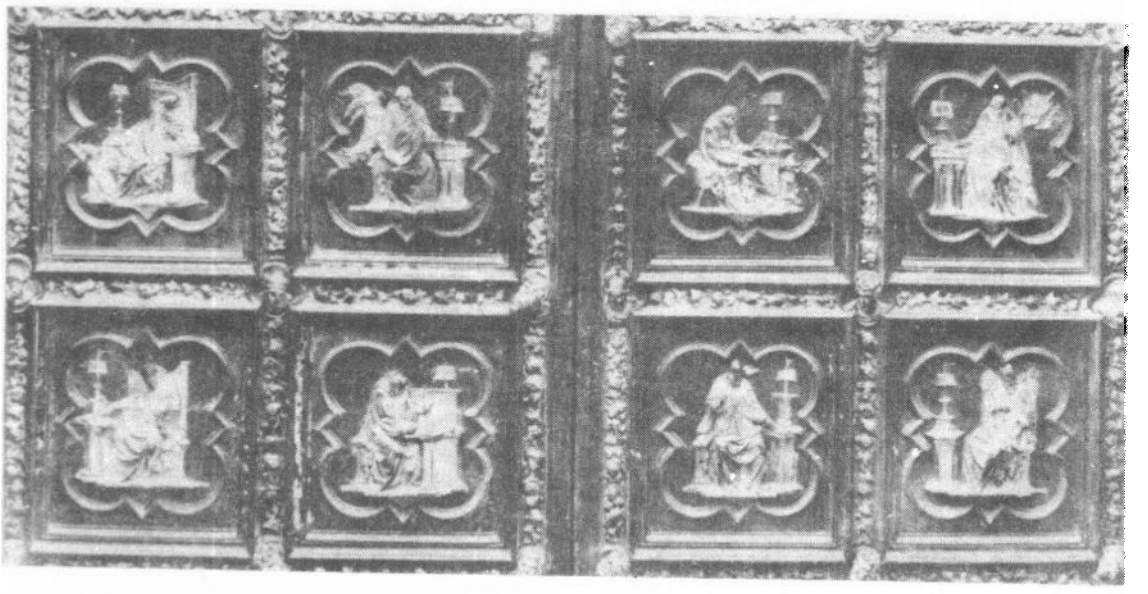
有一件不足凭信的关于特纳〔Turner〕的轶事可以很好地比喻我在本讲座中提倡的那种创作观。据说特纳"让三个小孩一块帮他弄湿水彩颜料，等到了适当的时候他便立即叫他们停住。"从特纳的大量遗赠来看——仅在大英博物馆就有近两万件作品——这三个小孩一定曾使他忙不过来——如果他们确实是小孩而不是魔鬼或天使的话。

不管最早散布这一轶事的人用意何在，我决不认为反馈因素会降低天才的尊严。它也许可以代表卡尔·波普尔在 1979 年萨尔茨堡音乐节〔Salzburg Festival〕开幕演讲中所说的"科学和艺术中的创造性自我批评"，〔1〕科学和艺术这两种人类创造的领域有着重要的区别。科学的目标比艺术的目标更容易陈述。保罗·埃里希〔Paul Ehrich〕把他研制的抗梅毒药物称为"洒尔佛散 606"〔Salvarsan 606〕，因为他和他的合作者试验了 605 种三氧化二砷合成物之后才找到这种他们认为对人体无毒的合成物。在这一运用科学的例子中，标准是最容易确定的。在艺术中却没有这么明确的成败标准，但是，我在讨论语

〔1〕*Creative Self-Criticism in Science and in Art*，《文汇》，1979年，第LⅢ卷，第 10—14 页。



238 兰斯大教堂圣加里斯都正门的楔形拱石，约 1230 年



239 洛伦佐·吉贝尔蒂：第一副铜门（最低部的八个嵌板），1424年完工，佛罗伦萨，施洗堂

言时提到的那些力量也在起着作用。使用与目的对艺术惯例和艺术媒介的发展有着至关重要的影响，它们导致了无意的发现，这些发现都体现在创造性惯例之中。而且，艺术的不同时期都接受我所谓的"排除原理"。这些原理隐藏于所谓的"艺术法则"之中。诗歌中可能有语法和诗律等基本要求，在某些特定时期的绘画中则有透视法则或构造法则的基本要求，这些法则可能在批评和自我批评中起着重要作用。但是，关键在于，批评可以在艺术创造过程的任何水平上起作用。假如那三个小孩在帮康定斯基〔Kandinsky〕弄湿颜料，他可能会在不同的时候让他们停手。他也许不会想要得到一幅风景，而是一种色彩的结合，他可能会赋予这种结合以特殊的精神意义。风格史主要就是由消除法则中的这种变化构成。我记得一位美国画家告诉过我，当他开始画一幅脱衣姑娘的画时，他却在一本美术杂志上看到了一幅同一母题的画。为了捍卫他的独创性，他把自己的画倒着挂，让它变成了一幅抽象画。不用说，如果一位苏联肖像画家发现他的画与另一幅画相同，他决不会取消自己的画，相反，当他发现自己的画没有先例，因为不具备权威性时，他倒很可能要重新考虑。也许还有某些不易表述的批评理由可以适用于这些变化过程，如某些学派和某种运动提出的那些能引导艺术家自我批评的口号。但是在更深的层次上，创作本身对创作者的作用显然对真正的艺术家有着更决定性的影响：这种过程就是我所谓的确证〔authentication〕。当艺术家在范围和媒介的限制内尝试着各种可能性时，他将发现他的自我——加引号的"自我"——与某个特定的图形产生了共鸣。我

想，当毕卡索骄傲而又有理由地说："我不是在寻找，我是在发现"时，他指的就是这种经验。

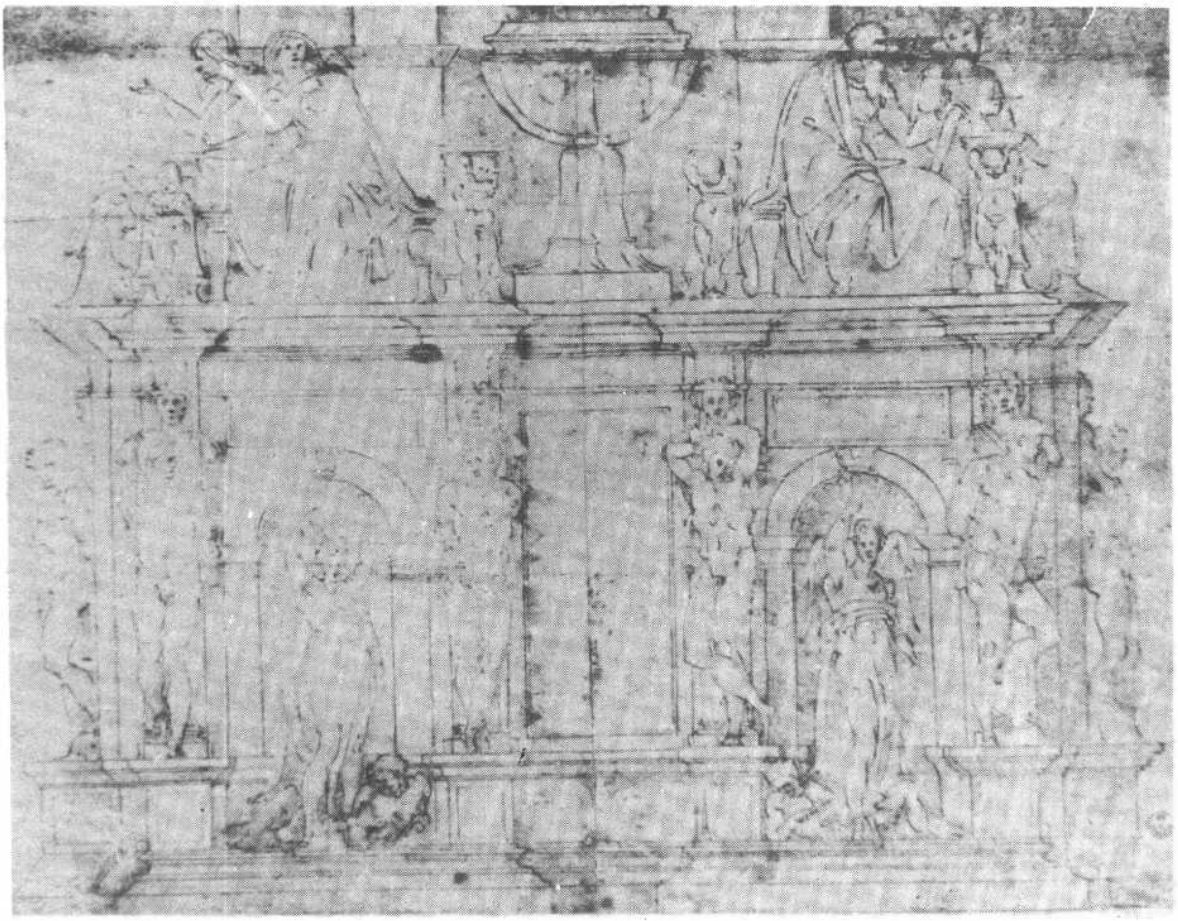
有一个目标把许多历史时期的艺术家联合了起来，这个目标足以使他们有资格宣称"创造性"，这就是追求新奇的目标。简单地重复前人已经做过的事算不得这种艺术概念中的事。我相信，这种"创造性"与我所说的分节〔articulation〕是密切相关的。正如语言教会诗人分节他的经验，视觉艺术则是艺术家发现外部世界和内部世界的新方面的工具。不管是米开朗琪罗还是伦勃朗，不管是鲁本斯还是凡·高——当我们说，蕴含于他们作品中的视觉经验和心理经验，只有通过他们的中间调整才能进入我们所承受的遗产，我们知道我们这样说是什么意思。

十　发明与修饰

这里我还想指出一种区别：创造性分节可以沿着两个几乎对立的方向发展。艺术家可以尽力发挥他的媒介以求延伸媒介的表现范围，从而发现媒介在极端的情况下所产生的新的可能性。他也可以通过别的途径来获得新的发现，如通过修饰媒介或通过引进较微妙的校准——这些校准使他可以获得从未记录和表现过的新的效果和新的细微差别。并不是说这两种丰富艺术语汇的方法一定相互排斥。最杰出的大师常常在这两个方面都富有创造性。可是，他们那些戏剧性的发明自然比其修饰方面的奇迹更容易描述，也更容易欣赏。〔1〕我曾有幸参观1979年在巴黎举办的夏尔丹画展〔Chardin Exhibition〕，这给了我一个极好的机会思索艺术家修饰的魔术。细腻的色调和质感把这些描绘简单厨房用具的画变成了伟大诗作的视觉对等物。但是这些细腻的色调和质感在经过机械印刷过程之后，更不用说经过幻灯银幕改变其大小和色度之后，已经荡然无存了。我相信，我们交流方法的这些局限性不可避免地在艺术成就的讨论中引进了一种极不健康的偏见。

可能有些艺术传统甚至比我们西方艺术更多地依靠人们欣

〔1〕洛伦茨·埃特纳〔Lorenz Eitner〕，"艺术史和量感"〔Art History and the Sense of Quality〕，《国际艺术》〔*Art International*〕，1975年5月。



240 安德雷亚·达·圣加洛仿自米开朗琪罗：为教皇尤里乌斯二世之墓构思的画稿，1513年，佛罗伦萨，波纳罗蒂宅第

赏这类微小校准的能力。与远东大师们相比，我们西方的画家有时可能显得粗糙。我没有能力去证实这种预感，而且这与本讲座的内容也不相干。我希望在最后部分讨论另一种艺术——音乐的历史时，能证明同样的论点。

十一 音 乐

我知道，有些音乐家不喜欢听到任何有关音乐的表现特征的讨论，但是我认为，他们的看法公然违反了经验。不管怎么

说，为了我的解释，我要和柏拉图站在一边。柏拉图强调了音乐对听者的道德影响和心理影响。我们记得他谴责过吕底亚调式〔Lydian Mode〕的柔媚效果，而且他希望只允许充满活力的多利安调式〔Dorian Mode〕进入他的理想国。人们不禁要把这种古典的艺术方法(我曾援引过亚里士多德对此的评论)，称为"魔术—医疗"法，其中有摇篮曲的安定魔力，也有酒神舞蹈〔Bacchic dance〕的唤起魔力。我想再次强调一遍，受这些方法以及无数别的方法影响的人不一定需要知道，而且甚至永远也不会知道这一魔力为什么会发生作用以及如何发生作用。他们无需知道音乐的秘密，就象饮茶的人无需知道"使人兴奋的杯中"那些活性化学作用物一样。

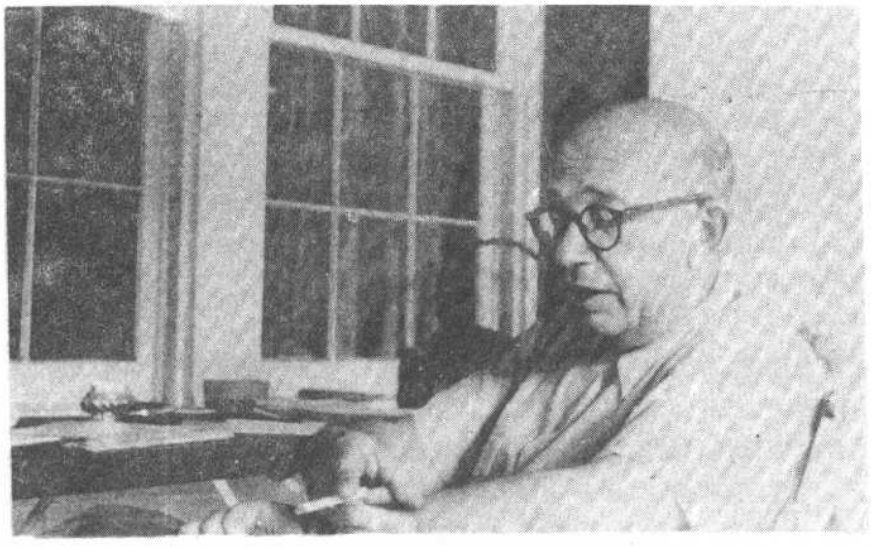
喝茶是从中国传入欧洲的，但是我想茶的效果基本上没有变化。音乐的效果没有茶的效果那么稳定。纯粹的"音乐引发论"就象任何其他艺术"引发论"一样，是行不通的。然而，尽管效果会随着训练和习性的变化而变化，但没有哪种艺术，即使是诗歌，比音乐更多地受惠于惯例——这些惯例是一种悠久传统的结晶。在我看来音乐大师们的一个特征就是他们在所承袭的音体系〔tonal system〕的长度、宽度和深度这一系列范围中所走过的广阔发明旅程。只要看一眼巴赫、海顿、莫扎特或舒伯特的作品集就会使人肃然生畏，即使我们忘记了他们当中有些人的生命是多么短暂。舒伯特怎么能在短短的十五年中写出六百多首歌，加上那么多的钢琴作品、室内音乐、交响乐、未完成的歌剧、弥撒曲和合唱作品?显然，只有使音乐为他服务，就象他为音乐服务一样，才能做到这一点。

在我看来，这些大师的心中时时都充满着音乐；曲调与和弦时时都在他们的脑子里流动。他们心里在不停地作曲，而他们留给我们的只是一些他们能写下的小片断，这些片段是某种委任或某个机会促使他们写下的。我知道不仅最伟大的作曲家显示了这种惊人的创造力，如果你翻翻《格罗夫音乐词典》〔Grove〕你常常会发现，你第一次听到的某位作曲家实际上写过几十首弥撒曲和许多歌剧。不少差一些的音乐家也非常熟悉他们的媒介——多亏有了收音机，我们现在有时候可以欣赏到他们的作品。一开始我们会对这些作品与大师的杰作的亲缘关系而惊讶。可是一会儿之后我们也常常会发现，这些作品不能吸引我们，因为尽管它们有悦耳的声音，但它们比卡农作曲家〔canonic composers〕所提供的惊讶和财富要少得多。也许他们让媒介占了上风而没有注意他们自己的反应。正是这种显而易见的危险给"惯例"一词带来了坏名声。我已经足够清楚

地解释了我们为什么要有艺术惯例的创造性潜力。

当然，音乐与别的艺术一样得依靠新奇效应以及别的效应。但是在音乐中就象在别的领域一样，时时存在着这样的危险：对新奇刺激的追求吞噬了音乐中别的潜在魅力。作为一个外行人，我在考虑音乐中的情境时觉得，美术中的两种相互对立的分节法已经统治了我们音乐生活中两个完全不同的分枝。作曲家们急于要通过新的创造来扩展音乐媒介的范围，以造成影响，这是可以理解的。可是与此同时，对细腻准则的培养在本世纪的音乐生活中也找到了立足之地。我指的是音乐演奏艺术。在这方面可以说我们正生活在一个黄金时代。今天，伟大的钢琴家绝非屈指可数。这些键盘大师并不仅仅作为技巧性的演奏名家而著称，而且也作为造诣极深的音乐家而闻名，他们能使我们觉得，并不是他们在演奏音乐，而是音乐在演奏他们。今天众多的音乐爱好者都渴望着这种体验。他们成群地去反复听同一作品的演奏，因为他们已经对节奏、弹奏法和乐句处理中极小的和重要的合理变化极为敏感，而这些变化能展示伟大作品的新方面。音乐批评家有时候责备公众在看演奏节目方面太保守，但是我认为这种高度发达的敏感性令人欣慰地标志着艺术的活力在延续，这种现象是任何美学研究者都不应该忽视的，如果他接受艾弗·A·理查兹的总是惯用手法在给艺术家灵感的见解，他就会重新考虑造型艺术与表演艺术之间的关系。

〔杨思梁译〕



241　恩斯特·克里斯，1951 年，贡布里希摄

恩斯特·克里斯（Ernst Kris），艺术史学家和心理分析学家。1900 年 4 月 26 日生，1922 年毕业于维也纳大学艺术史系，后就职于维也纳艺术史博物馆，任雕塑和应用艺术收藏馆主管。1927 年成为维也纳心理分析协会会员。他把这两个领域结合起来进行研究，直到他于 1938 年移民到英国。1940 年他去了美国，专注于宣传心理学研究。战后他在耶鲁大学领导了各种不同的研究项目。克里斯 1957 年 2 月 27 日逝世于纽约。

艺术的研究和人的研究[1]

与克里斯合作的回忆

THE STUDY OF ART AND THE STUDY OF MAN.Paper based on the Introduction to the Italian edition of Ernst Kris's Psychoanalytic Explorations in Art, Turin, 1967.

一部根据充分材料写的克里斯〔E.Kris, 1900–1957〕传记定会成为引人入胜的读物，这不仅因为克里斯才智敏捷，而且还因为他在比较短暂的生涯中对众多领域产生了影响。不过，本文只有一个小小的目的：提供我个人的一些简要回忆。我有幸同他一道工作，起初当他的助手，后来成了他的朋友和一本尚未出版的书的合作者，这些回忆就是在这二十二年当中积累起来的。由于我们合作的条件所限，我对他的看法难免会不够全面，其余认识他的人们——他的专业同行和病人——必定会看到他的丰富个性的不同侧面。

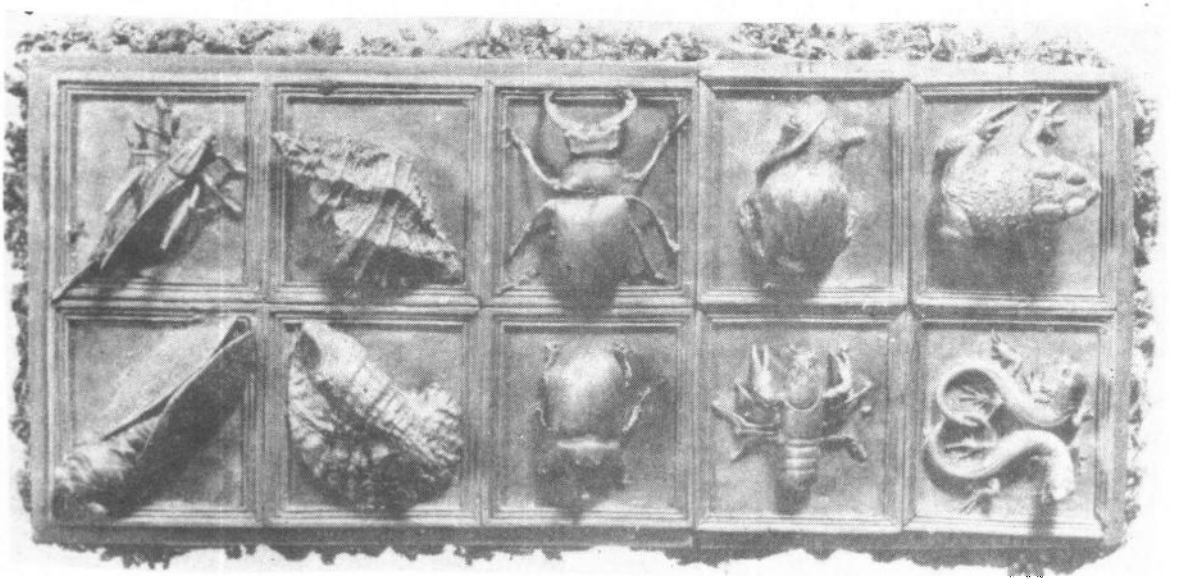
克里斯的生涯自始就不同寻常。当他还是个中学生时，由于战争年代的物资短缺，他所在的维也纳人文中学为了节省燃煤，只好轮流上课。因此，有些上午学生们是空闲的，不少学生就趁此良机去参加体育活动和娱乐活动。克里斯发现，在这些上午，他可以冒充大学生偷偷溜进维也纳大学上课。他肯定很早就对艺术史有了兴趣，因为他当时去听的讲座就是关于这方面内容的。他聆听过 *Geistesgeschichte*〔精神史〕研究的先

〔1〕根据《艺术中的心理分析探索》意大利版序言〔1967年〕写成。纽约心理分析学会在1963年编辑并复印了恩斯特·克里斯的艺术史论文目录，共收入59篇的题目（不包括书评）。他的论文集《艺术中的心理分析探索》〔*Psychoanalytic Explorations in Art*〕由国际大学出版社于1952年出版，其中有些文章最初用德语发表。目录和文集都列出了广泛的参考书目。另一部《选集》〔*Selected Papers*〕由耶鲁大学出版社于1975年出版。

驱马克斯·德沃夏克〔Max Dvorák〕举办的几个讲座。后来，他喜欢仿效这位手法主义和表现主义的斗士在叙述米开朗琪罗与罗约拉的依格那修〔Ignatius of Loyola〕在罗马圣彼得教堂的台阶上相遇这一虚构情节时所使用的强烈而充满热情的方式。克里斯年青时尽管觉得德沃夏克的反宗教改革倾向可被接受，但不久他就远离了这种倾向，转而以同情和理解去追随德沃夏克在维也纳大学的继承人尤利乌斯·冯·施洛塞尔〔Julius von Schlosser〕的学说。在伟大的人文主义者、克罗齐的朋友和《艺术文献集》〔*Letteratura Artistica*〕的作者施洛塞尔的门下，克里斯获得了博士学位。施洛塞尔常常称他为"*mein Urschüler*"（我的高材生）。确实，甚至在战争的昏暗岁月里，当克里斯在外过着流亡生活时，施洛塞尔还特地在关于吉贝尔蒂〔Ghilberti〕的论著的脚注中赞扬和感谢他从前的这位学生。

我想一定是通过施洛塞尔，克里斯才把兴趣转向了维也纳艺术藏品，它们是他的长辈学者施洛塞尔珍爱和精心保管的，其中有雕刻、哥特式雕像、实用美术品、文艺复兴时期的青铜制品、金饰匠制品和文艺复兴时期的 Kleinkunst〔小艺术珍品〕。那些青铜制品曾被一位意大利文艺复兴时期雕刻的鉴赏家列奥·普拉尼西格〔Leo Planiscig〕妥善保管，因此，克里斯这位年轻的学者自然就有兴趣忙于整理起这一瑰丽的王族珍藏的遗物来了。在他二十几岁时，他就当上了这类藏品的主管。他的书目表明，他早在 1921—1922 年就开始发表研究金饰匠文策尔·詹姆尼采尔〔Wenzel Jamnitzer〕和奥格斯堡雕刻家道赫尔〔Daucher〕创作的个别作品的专题性论文。与此同时，他在准备发表他的一篇研究 *Stil rustique*〔野趣风格〕的博士论文（1926 年），[1] 这篇论文使他远远越出了鉴赏问题研究的范围，而着手研究自然主义的极端形式，如他研究了詹姆尼采尔和博纳尔·帕里西〔Bernard Palissy〕如何在他们的作品中利用昆虫和动物的模型做装饰之用〔见图 242〕。在这篇内容丰富的论文中，他探察了文艺复兴时期的科学和艺术之间的边缘地带，阐明了一种长期被人忽略的十六世纪的倾向。克里斯连续发表了有关这一收藏中使他感兴趣的作品的专题性研究论文，并在不断地加深自己对中世纪晚期雕刻的认识。但他的主要任务是为丰富的哈伯斯堡藏品〔Habsburg

〔1〕"论野趣风格"〔*Der Stil rustique*〕，载1926年《维也纳艺术史博物馆年鉴》〔*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*〕。



242 文策尔·詹姆尼采尔(1509–1585)：写字盒，维也纳，艺术史博物馆

Collection〕作出科学的编目，虽然这些藏品不十分投合同代人的口味，但金饰匠的作品和雕刻珍品具有非常重要的史学价值。克里斯在三十岁之前已使自己在那些复杂而古远的研究领域里成为一位国际性的权威。他对记载了意大利的技艺超群的工匠家族的档案资料进行了研究，他还仔细考查了古老王族的珍宝和基督教会的艺术藏品。我记得他曾讲过，当他在圣彼得教堂的饰板和珍宝室的圣骨盒旁工作时，一大群主教从他身边走过，先观看，然后向他提问，他向听众中那些高官显贵作回答，直到自己感到满意为止——无疑他是用道地的意大利语作回答的。他曾应邀到纽约编纂米尔顿·魏尔藏品〔Milton Weil Collection〕中的后古典主义浮雕目录。在那以前，他已出版了《意大利文艺复兴时期的宝石雕刻艺术大师和杰作》〔*Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italienischen Renaissance*〕。[1] 他与普拉尼西格组成了一个杰出的工作组，享受他们的鉴定之乐。他们发展出了一套私人用语来讨论送交他们鉴定的艺术品。如果他们怀疑一件作品是赝品，他们就会互相提问那是否应被归为"马莱戴托·达·马亚诺"〔Maledetto da Maiano〕所作。顺便提一下，有一回，是普拉尼西格首先识破了多塞纳〔Dossena〕制造的伪作，这个事件导致了伪造者的破落。

1931年前后，在艺术史博物馆克里斯的办公室里，我初

〔1〕维也纳，1928年出版。

次见到了他。我比他小九岁，当时是施洛塞尔领导下的维也纳大学艺术史和考古系的三年级学生。施洛塞尔喜欢在博物馆里讲课，他还喜欢挑选一些让人费解的作品作为讨论会的主题，并要求学生们去对它们进行研究。他指定要我研究一件中世纪象牙雕刻。我得请求克里斯同意我亲手拿到这件雕刻。我记得，我第一次去找他就碰了钉子。他没有给予我什么鼓励。他认为，我不可能发现大权威戈尔德施米特〔Goldsmidt〕不曾观察到的任何东西。然而，尽管克里斯对我的这一研究项目不赞许，但他对学生是颇感兴趣的。由于我得经常去他的办公室，有一次，他突然觉得有责任使我明白我在选择职业方面是愚昧无知的。他问我："你为什么要研究艺术史？"当时，我也许相当窘迫。见此情境，他便有条不紊地给了我一番长长的忠告：

243 弗朗茨·克萨韦尔·梅塞施米特：郁愁的人。约 1770 年，维也纳，低观景楼，奥地利美术馆

你想做一个美术商吗？你想为收藏家们写出内行的评议吗？如果你不想，那么你为何要到这里来呢？光说你爱好艺术，这理由并不充分。如果你确实有钱买下这里的藏品，那么你就去当收藏家。但是，如果你的兴趣是学术的话，那么你必须认识到你选择了不适当的领域。我们对艺术确实知道的太少了，因而我们无法作出任何可靠的结论。我们的同行们可采取的最好办法就是去求助于比较先进的研究学科，他们想要利用心理学，但是事实上心理学尚未得到充分发展，因而还帮不了艺术史学家的大忙。请记住我的忠告，改换你的研究项目。

我得承认，我太执意或者太懒惰以致不能听取他的忠告。然而，听了这样一位成功的专家如此不尊重自己所获成就的言词肯定会给我留下深刻的印象。我当时尽力对此一笑置之。1932 年，在每年一度的维也纳大学喜剧节上，我让克里斯的这些话（用打油诗的方式）从"疑惑神"〔Doubt〕的口里说出。"疑惑神"总想诱使学生离开原来的道路，克里斯看了这出戏后的反应很特别："告诉我"，他说，"既然你能写这样的剧本，你为何又要去研究艺术史呢？"他从未食言，我现在知道这次短短的面谈确实对我的发展有着持久的影响。我从未成为克里斯在其"布道"中批评的那种艺术史家，确实我也从未象克里斯那样不到三十岁就成为一个领域里的专家和大师。

当然，那时我还不知道克里斯常给青年学生的忠告反映了他生活中的一场深重危机。他当时就曾想放弃艺术史研究，因为他越来越多地被心理分析所吸引。

引起他兴趣发生变化的基本原因是他生活中遇到了一些人。克里斯经长期恋爱之后，于 1927 年与玛丽安娜·里〔Marianne Rie〕结婚。玛丽安娜是弗洛伊德〔Freud〕一位好友的女儿，也是弗洛伊德的家庭医生和弗洛伊德每周一次的纸牌游戏〔Tarockpartie〕的老搭档。玛丽安娜是位年轻的心理分析学家。弗洛伊德建议，在这样的条件下，最好让她的未婚夫接受心理分析检查，1924 年，克里斯接受了这种检查。然而，也许是有一件特殊的事使克里斯改变了他对艺术品研究的正统方法——这种他能熟练应用并使他出了成果的方法——的看法。他对巴洛克雕刻产生了兴趣之后，有一次，他去维也纳观景楼〔Vienna Belvedere〕参观了那里展出的梅塞施米特〔Messerschmidt〕制作的一系列半身像——他后来又为这个系列里添加了梅塞施米特的另两尊重要的半身像。在看这些半身像时，玛丽安娜问克里斯，梅塞施米特是不是精神不正常。她凭直觉感到，在这些做着怪相的脸〔图 243,244〕上有精神病的成分。克里斯浏览了梅塞施米特这位大师的传记后发现，玛丽安娜的直觉是对的。他开始为他所在的博物馆的《年鉴》写一篇论述这些头像的详细的专题性文章。在这篇文章里，他第一次把他掌握的史学知识和心理分析的成果结合起来。作为一位史学家，他能把对相貌表现的兴趣牢固地置于十八世纪的背景之中，精当地勾勒出了从勒布伦〔Le Brun〕到达尔文〔Darwin〕其间相貌研究发展的概况。[1] 作为一位心理学家，他能够揭示为什么这个时新的研究学科吸引了梅塞斯米特这个有精神病的艺术家，以及他用了什么方式来把它变得能为他个人的妄想服务。这篇文章发表于 1932 年。当克里斯在写这篇让艺术史专家读的文章时，他第一次感到有人在阻止他讨论纯粹心理分析的问题。他不得不把这些问题放在一篇为更专业化的读者而写的论文里加以阐述。[2] 那几年对于克里斯来说无疑是决定去向的时期，他想放弃纯粹博物馆研究的狭小环境，去加入心理分析研究的学术探险。这一愿望变得非常强烈，使他打算放弃艺术史研究，转而去学医。不过，克里斯得到了一个解决这一矛盾的较好办法，弗洛伊德邀请他当《无意识意向》〔*Imago*〕杂志的编辑，这个杂志创办的目的就是专

244 弗朗茨·克萨韦尔·梅塞施米特：小丑。约 1770 年，维也纳，低观景楼，奥地利美术馆

〔1〕"弗朗茨·克萨韦尔·梅塞施米特的具有性格特征面容的作品"，载1932年《维也纳艺术博物馆年鉴》。

〔2〕载《无意识意向》〔*Imago*〕，xix，1933年。1952年用英文重印，作为《艺术中的心理分析探索》〔*Psychoanalytic Exploratinos in Art*〕的第四章。

门为了要在心理分析学和文化课题研究之间建立一个联系的领域。我清楚地记得，克里斯告诉过我，当时弗洛伊德极力劝他继续博物馆的工作，并要他完成他保管的藏品中金饰匠作品的编目。弗洛伊德大概是要他涉足两个阵营。

通过编辑这个职务，克里斯很快就进入了维也纳心理分析运动的中心。事实上，他开始了心理分析的临床实践。当我更多地了解他之后，我得知，他每天早晨在去他的博物馆办公室上班以前要诊治两个病人。他在晚上还要给病人作治疗。他的工作能力是令人惊奇的。他既没有中断发表艺术史研究论文，也没有停止向收藏家提供咨询。他很清楚，当他在博物馆或诊疗室忙碌的时候，如果没有一些能够帮助他到各图书馆收集和查找资料的助手，那么他的才智潜力就不可能充分得到发挥。在那几年里，他的第一个助手是我大学的同学库尔茨，他比我大一岁。克里斯曾想过要研究有关艺术家的神话和艺术家的魔力，收集能揭示艺术家心理的典型轶事。库尔茨是他找到的一位令他喜欢的、非常博学的合作者。库尔茨为他收集了世界各地的资料。结果，克里斯写出了一部著作《艺术家的传说》〔*Die Legende vom Künstler*〕，〔1〕并且，如他先前所做的那样，就这一课题为《无意识意向》杂志写了一篇论文。但是，克里斯并不满足于自己的工作成果。对他来说，搞这个研究项目，他还大有余力。于是库尔茨就建议让我当他的助手，以便去检验克里斯在研究梅塞施米特制作的头像时所产生的一个想法。人们对这些富有表情的头像的各种反应使他的头脑里出现了一个疑问：我们对艺术作品中的人物面部表情的读解到底有多大的准确性？靠着他那能选取适合材料的慧眼，他提出了要集中研究那些十三世纪的再现瑙姆堡大教堂〔Cathedral of Naumburg〕创建人的雕像。这些栩栩如生但却是想象出来的雕像〔图 245,246〕看上去非常富有表情，以致于有人根据它们编出了整部的剧本。在西塞罗尼〔Ciceroni〕编出的传奇中，这些人物是一个争斗和谋杀事件的参与者。克里斯怀疑这种对早期哥特式雕刻的解释是否可能站得住脚，他希望能证明，从这些人物表情上看到的复杂性并不完全是由艺术家的意图所造成的。艺术家仅仅是在寻找能使肖像显得生动的手段。肖像的表情与其说是清晰，倒不如说是强烈。这种表情需要得

245 瑙姆堡大教堂一位创建人的头像，约 1260 年

〔1〕维也纳，1934年。1979年，耶鲁大学出版社出了英译修订本，题为 *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*，我为该修订本写了一篇序言。

到解释和合理化，因而就导致复杂的故事的出现。为了检验他的假说，克里斯要安排一系列的心理学实验，我帮助他组织了这些实验。我们把这些雕像的照片拿给受试者看，并要他们解释人物的各种表情。我们还只让他们看雕像的上半个脸或下半个脸，我们把这些测验结果和他们对较晚期的艺术家，如贝尔尼尼〔Bernini〕的作品的反应作比较。在做这些实验的过程中，克里斯与卡尔·比勒〔Karl Bühler〕领导的维也纳大学心理学系建立了联系，当时比勒正在研究人类表现的理论并在写这方面理论的历史。[1] 比勒的一些助手和合作者被邀请到克里斯家里当这些实验的受试者，我在比勒的讨论室里也当过类似实验的受试者。

一位心理分析学派的成员如此这般地和比勒学派合作，这并不是理所当然的事，大家知道比勒对弗洛伊德是持批评态度的。然而，即便是那时候，克里斯也倾向于学术式的外交。他把自己视为心理分析学和其他学科之间的调解人，并严肃认真地担当起了这一角色。

在二十世纪三十年代早期的黑暗岁月里，要做一位外交家和一个调解人确非易事，对于一个犹太人的后裔那就尤其困难了。克里斯清楚地意识到他在博物馆和大学里会遇到的各种潜在阻力。在这种情况下，他与众不同的是，他没有闭目无视这些危险，正相反，他敢于睁大眼睛正视它们。他主张去阅读《人民观察报》〔*Völkische Beobachter*（译注：纳粹党报）〕，但他不存幻想。随着议会的废除和独裁专制的建立，奥地利的境况也变得昏暗了。当克里斯在办公室里开了一个反政府的玩笑时，他遇到了人们投来的冷冰冰的目光，他由此而开始想到了喜剧效果的不稳定性。他想让别人来分享这种温和的攻击方式，但却导致周围人陷入了窘困。

这种孤立感引起了克里斯对那些处于类似境况的人们的担心和忧虑。犹太学者已不可能在奥地利就业了，于是，他想尽一切办法帮助他的年青同事在别处找到工作。他设法为奥托·库尔茨在当时尚在汉堡的瓦尔堡研究院谋得一个职位。因此我便成了克里斯的主要研究助手。

克里斯总是有一种紧迫感和对自己兴趣的专注性。正是由于这种性格，他决定我们停止研究艺术中的面部表情，这个研究可以等一等。梅塞施米特的研究已经涉及了无意识幻想和连

246 瑞姆堡大教堂一位创建人的头像，约1260年

[1] 卡尔·比勒〔Karl Bühler〕，《表现理论》〔Ausdruckstheorie〕，耶拿，1933年。

环画之间的共同领域，弗洛伊德在他著名的对玩笑的研究中也已经探索过这个共同领域[1]。通过研究图画玩笑——漫画，来进一步探索这个领域，这是件有吸引力的事。正是在这项研究中我成了他的合作者。他给我提供了一个极好的机会：让我和他合作就这个主题写一本书。我开始收集资料。我们每星期总要聚两三次，一起喝浓咖啡，一起进行讨论和一起作计划，然后是写作。正是在1934年至1935年我们合作的这段时期，我们俩成了密友。一个人在那样高的水平上干那么多事情，我至今仍然觉得是个奇迹。虽然他正从事心理分析业务和担任《无意识意向》杂志的编辑工作，但他对博物馆工作一点也不玩忽职守，相反，正是在这些年中，他有机会实施了他和普拉尼西格早几年制定的一个计划：对维也纳博物馆的雕刻和实用美术藏品进行全面的重新安排。

他们决定不象过去那样按材料和媒介来进行排列，而是根据每个收藏家的收集品来展示这批非凡珍宝的积累过程。他们用一间大厅专门陈列哈普斯堡的勃艮第世袭财产，这一大笔财产证实了马克西米连一世对艺术的赞助和收藏。因此，这些历经数世纪的藏品全面展示了一个王朝的历史和一种文化发展的几个阶段。摆弄珍贵的珠宝饰物和玻璃制品的活是不能让助手们干的，所以，克里斯亲手把这些东西搬进陈列箱，并根据其敏锐的鉴赏力进行安排。我清楚地记得，那些日子里我去博物馆看他时，他由于整天站着工作而极度劳累，几乎快要瘫倒，可是他不仅继续工作，而且下班后还要匆忙乘出租汽车回家接待晚上的病人。我匆匆吃完晚饭后，约九点左右到他家去。我们常常坐到深夜，谈论漫画和许多别的事情。到了写作的时候，我们实际上是一起写，他坐在书桌的一边，我坐在另一边。通常由他执笔。不过，在他写下每个句子之前，我俩都要讨论语句如何表述。在这次合作期间，我略微了解了他那不同寻常的头脑的思维方法，这是个喜欢复杂事情的复杂头脑。我开始感觉到他那科学的想象中有一种节奏，这种节奏解释了一个最初使我迷惑的矛盾。他的想象的各个阶段之间有一种明显的对立。有些令人振奋的晚上，克里斯会尽情地让想象驰骋。他会轻松地靠在椅子上，就人类精神的发展和艺术在人类心理上所占的位置展开最令人惊讶的想象。他会流利地勾画出一种似乎能阐明整个人类文化发展的令人激动的理论。突然之间，似乎一切都是清楚简单的：我们都认为漫画史应作为这场伟大

〔1〕见我的论弗洛伊德的文章。载《致敬集》，第93—115页。

的文化进展的一个方面来描述。可是我马上发现，我下次拜访他时可能会发现他处于一种完全不同的心境。当我提起他的大胆理论时，他会满不在意地耸耸肩，并坚持认为，对那些问题我们知道得太少了，他会尽力修改我们草拟的每一个概括性陈述，并重新安排整本书，使之适合一种更慎重更谦虚的心境。

这种前进和后退的节奏也许是许多富于想象力的科学家所共有的。但是我相信，克里斯的慎重有其特殊的原因。原因之一是他对弗洛伊德的绝对的和无条件的忠诚。他觉得他没资格提出任何可能与弗洛伊德理论不一致的确切陈述。况且，他坚定地相信，任何一种他自己认为已经想好的新观点都可以在弗洛伊德选集中的某处发现，或在其中发现对这一理论的预见。实际上，他当时和后来采用的后退方式是：当别人提到他所展示的某种想象时，他会耸耸肩说，这里面没什么新东西，假如大家知道怎样正确地阅读弗洛伊德的话，每个人都会知道这一点。这种态度还解释了他采取部分后退的第二动机。他极度厌恶人们对心理分析的过分简单和庸俗化的解释。心理分析在当时已经成了鸡尾酒会上人们所热衷的一个新术语。我清楚地记得，在我们交往很久以后，我有一次想让他看一篇关于艺术和心理分析的文章。从题目上可以看出这篇文章把每一幅图画都看成是性行为的一种表现。可我无论如何也无法让他读它，他认为这一切太为难而且也太离题了。他越来越严厉地提出的一个警告就是："心理分析比这复杂，复杂得多，它为什么要这么简单呢？"

不可否认，他对问题复杂性的不间断的意识和他永不背叛弗洛伊德传统的愿望常常约束了其风格的自由流畅。我曾经写过一首打油诗取笑他嗜好限定性从句和嗜好对自己陈述有保留意见的暗示。打油诗中的每一件事都被"如果"和"但是"所限定，所以实际上整首诗什么都没说。当然，他对此并不生气，因为他清楚地意识到自己的这一缺点，如果这算是一种缺点的话。

我不能在这里详述我们合著的这本论漫画史的书为什么最终没有出版，成书的年代解释了一切。克里斯意识到了纳粹的威胁，所以他劝我尽早离开维也纳。1935 年底，他为我在瓦尔堡研究院找到了一个职位，该院当时已从汉堡迁至伦敦。他自己不愿搬家，他决定，只要弗洛伊德留在维也纳，他也决不离开那里。但他非常清楚地知道，他的时间不多了，因此他利用自己的外交技能与国外取得联系。他在维也纳举办了一个多米埃〔Daumier〕画展，来帮助我们的诸项研究，同时也是为

了能有机会展出破坏性的漫画并与法国同行进行合作。他的这一举动给他赢得了法国"荣誉军团"〔Légion d'Honneur〕的勋章，他把这一勋章视为安全通行证。

不过，他更珍视的是他和法国文化的另一种联系。在夏尔·德·托尔奈〔Charles de Tolnay〕的建议下，克里斯被邀请去参加在庞提尼〔Pontigny〕举行的年会，会上，他结识了小说家马尔丹·迪·加尔〔Mardin du Gard〕等法国知识界领导成员，他还和加尔建立了永久的友谊。

1937 年春，克里斯访问了英国，并向关心心理分析的听众宣读了题为"自我的发展和连环漫画"〔Ego Development and the Comic〕的论文。[1] 他越来越决意向纯心理分析理论发展。在这种理论中，视觉艺术不再具有中心地位，他的兴趣转向了那些"心理玄学"〔Meta-psychology〕问题。这些问题当时在心理分析讨论中非常热门。当时，英国的许多心理分析学家追随梅拉尼·克莱恩〔Melanie Klein〕，主要专注于探索精神的无意识幻想，而与弗洛伊德及其女儿安娜〔Anna〕交往甚密的克里斯却在这篇演讲及别的一些地方越来越强调"自我心理学"〔ego psychology〕这个领域以及防御和支配等因素的重要性。这些因素常常被他非常厌恶的那些庸俗化解释者所低估。

因此，当克里斯最终于 1938 年移民到伦敦时，他已是一位对一个热门论题作出过重大贡献的心理分析家了。那时，艺术史已对他失去吸引力，他逐渐把美学看成了这样一个研究领域：在这个领域中，心理分析学的某些一般性命题可以得到最好的发展和例证。

然而，他一刻也忘不了当时的政治形势以及即将爆发的战争。他实实在在地感觉到他的许多维也纳朋友和德国朋友正面临着可怕的危险，他相信，有必要反对当时流行于英国的漠然态度和虚伪的乐观主义。战争爆发时，他已经与对宣传和心理战感兴趣的志同道合者取得了联系。他成了英国广播公司的顾问，并且着手分析纳粹宣传的动向和诡计。他还顺便推荐了我这位前任助手去监听部任监听员。我在这职位上干了整整六年，直到战争结束。克里斯后来没有留在英国。弗洛伊德在战争爆发不久就去世了，所以没什么东西能留住他。1940 年，

---

〔1〕《国际心理分析杂志》〔*International Journal of Psycho-Analysis*〕，第xix期，1938 年。后作为《艺术中的心理分析探索》的第 8 章（1952 年）。

他接受了去加拿大组织人员分析战争宣传的任务，然后他又移居纽约。在那里他仍然与英国广播公司保持密切联系。

我没法写他在战争时期的活动，因为我们虽然在同一个临时机构里工作，可我们实际上不能就我们的私人工作进行过多的通话。我知道，他成功地让美国最高当局相信他的工作的价值，甚至也引起了罗斯福的注意。他已经完全脱离了艺术和艺术史。从 1941 年起，他和汉斯·斯派尔〔Hans Speier〕一道在纽约社会研究新学院〔the New School of Social Research〕组织了一个研究极权主义宣传的计划。他在那里成了访问教授。结果，他于 1944 年出版了一本关于德国广播宣传的书。他还在纽约心理分析协会〔New York Psycho-Analytic Institute〕和纽约城学院〔The College of the City of New York〕作讲座。1946 年他入美国籍。到那时，他在纽约知识界的地位以及在这个圈子以外的地位已经很牢靠。他被公认为弗洛伊德理论的一位最主要阐述者，他化费了大量时间和精力来捍卫弗洛伊德的传统。

1949 年，克里斯设法为我获得了一份洛克菲勒研究基金〔Rockefeller Fellowship〕使我能去美国几个月继续我们的合作。在我们两人都经过这些悲惨忧虑的年头之后。这几个月显得非常幸福。我清楚地记得，我刚到他就迫不及待地带我出去看美国生活中的一件奇迹：杂货店〔drug store，又有“药房”之意——译注〕。在店里他硬要我吃一块香蕉船〔一种以香蕉垫底，上覆冰淇淋，糖浆等物的甜点心——译注〕。他那时已是一位极受尊重的心理分析学家，每天工作很多小时，就象以往一样，但他却享受着普遍的尊敬。我向来钦佩他的多才多艺和他专心致至的能力，但是当我参加他在社会研究新学院的一个专题讨论会时，我还是惊呆了：他在会上宣读了一篇儿童心理学的论文。他机敏地对复杂的问题作出了清晰的阐述，而且，他对这个专业性的问题的众多文献熟悉得难以令人置信，难怪到会的成员对他那么尊重。这是他最高形式的艺术表演。我问他怎么能够把握这样一个问题的参考文献，他告诉我他不需要多少睡眠。他常常熬夜，阅读他订阅的大量期刊，读累了再关灯睡觉。

有时，他仍然要取笑我继续还对艺术史感兴趣。“谁想了解这些东西呢?”他会重复着这样说，并且带着愉悦和怀疑的混杂心情回忆道：他曾经花费了那么多的精力去研究玻璃雕刻专家米塞罗尼〔Miseroni〕家族的各个成员。他有时也许说得有些过火。他不能忘却那被他认为是属于他过去生活的名望。他喜

欢美丽的事物，极想带他正在成长中的儿女去意大利看看。我相信，在大都会艺术博物馆里甚至有不少专家向他请教，但他不愿谈及此事。

与他在实践中碰到的理论问题相比，美学问题就变得不怎么能引起他的兴趣了。他主要忙于指导和培训心理分析医师，日常工作中出现的心理分析的技术和解释方面的问题吸引住了他。但对他来说吸引力更大的是他有可能在实际生活情境中观察这个过程，并以此来检验弗洛伊德关于人类发展的构想。他接受邀请到耶鲁大学著名的儿童研究中心去组织自己的一个研究项目，该大学给了他教授的职位。他带领一个包括他妻子在内的工作组开始了所谓的儿童发展的"纵向"研究，记录儿童成长的各个阶段以及他们与家庭的相互影响。同时，他提出要研究耶鲁幼儿园儿童画的"升华"〔sublimation〕问题，并同意负责组约心理分析研究所的一个研究"天才青年"〔Gifted Adolescents〕的项目。

然而，如果说这种经历的变化已使克里斯变成了一个冷酷、强硬的科学家，那是会让人误解的。我清楚地记得，有一次，我天真地问他，在这些研究中为什么找不到某个问题的答案，他用深情的话音答道，"因为这些是人"；任何冒犯人的尊严的检验或处理他都不能容忍。

在那些年里，无论是我去美国，还是克里斯来英国，我都有幸经常见到他。在离纽约一小时车程的康涅狄格州的一处丘陵林地，克里斯买下了一所幽静的住房，在那里我经常受到他的款待。他的住房附近有一大块林地，他喜欢改造周围的格局，种树，清除灌丛杂枝和栽花养草。他曾对我说，他以前喜欢博物馆里的美的东西，而他现在喜欢这些自然的东西。他对美是很敏感的。他乐于讲这样一件事，当他在追求玛丽安娜的时候——那时她在柏林读书，他去一个花店买了一束鲜花，店主看他精于花道，就提出要雇他当插花师。

也许，他得了心脏病后就变得更加依恋那块属于他的土地了。他一直身体较弱，并常常预计自己活不长了。他知道在那块土地上锻炼对他有益，但在别的方面他没有对医生提出的要求让步，医生告诫他要减少活动。有一次，我劝他少看几个病人，他却郑重地对我说，分析是他的生命，他不愿减少工作时数，因为他觉得在作分析的每一个小时里他都学到了许多东西。错过了这么多智力刺激，活着还有什么意思呢。

这个回答反映了克里斯的性格、热情、活力和不屈的意志。他没有时间搞一般的社交拜访，除了职业缘故之外，他很

少接触外人，他的消遣活动很少，只是有时整理整理房子周围的园地。那些不很熟悉他的人可能会觉得他孤僻和拘谨。只有不多的人有机会了解他是怎样一个非常关心别人幸福而丝毫不为自己着想的人。

1957 年 2 月，当他的心脏病再次发作时，他唯一挂虑的还是他的病人。他与妻子平静地把病人的名单一一看了一遍，并说他若不行的话该把他们送到他的哪位同事那里去。他去世后，骨灰撒在了他的住宅所在的那块康涅狄格土地上。

〔曹意强译，徐一维校〕

247 奥托·库尔茨，1977 年

奥托·库尔茨（Otto Kurz），博学的艺术史学家，1908 年出生于维也纳，1975 年逝世于伦敦。1932 年他从维也纳大学毕业后，成为瓦尔堡研究院研究人员，后随该院从汉堡迁至伦敦。从 1943 年到 1965 年，库尔茨任瓦尔堡研究院图书馆馆长。之后，任该院古典传统教授，主讲近东地区古典传统，直到逝世。他还在耶鲁撒冷的西伯莱大学作过几次短期教学。

东西方文化接触的探索

奥托·库尔茨对学术事业的贡献[1]

THE EXPLORATION OF CULTURE CONTACTS.A Memoir of Otto Kurz, originally published in the *Proceedings of the British Academy*, LXV, 1979, 719–734. Reprinted as an Introduction to Otto Kurz, *Selected Studies* II, London, 1982.

奥托·库尔茨〔Otto Kurz〕生前是以博学、机智、乐于为学者们释疑解难而闻名于瓦尔堡研究院的学术界奇人。

我有幸能在四十六个春秋的大部分时光里和他一起共事：从 1929 年作为同窗学友开始，后来成为瓦尔堡研究院的同事，一直到 1975 年他溘然长逝。他查寻、吸收、记忆资料的迅速性和准确性，以及他完全无私地和别人分享自己知识的精神常常使我感叹不已。

要了解奥托·库尔茨并非是一件易事。他的一生笼罩着各种悲剧的阴影，但是，他从不谈起，也从不抱怨自己命运多舛。只有他的知己挚友才知道，他的人品比他的学问更为不凡。

奥托·库尔茨于 1908 年 5 月 26 日生于维也纳，是马克斯·库尔茨〔Max Kurz〕和妻子安娜·内·曼德尔〔Anna née Mandl〕的独生子。他的双亲出生于奥匈帝国管辖的摩拉维亚〔Moravia〕——西格蒙德·弗洛伊德〔Sigmund Frend〕

〔1〕这篇回忆录原载《英国科学院学报》〔Procedings of the British Academy〕。奥托·库尔茨的文集有两本；第一本题为《欧洲与伊斯兰东方的装饰艺术》〔*The Decorative Arts of Europe and the Islamic East*〕，多利安出版社〔*the Dorian Press*〕1977 年版；第二本题为《论文选集》〔*Selected Studies*〕，平达出版社〔the Pindar press〕1982 年版。这两本书收入他以前发表过的文章共 51 篇。前一本书还列出了他写的所有文章的目录。他还和克里斯合写过一本书，见我谈克里斯的文章〔本书的前一篇〕。

和古斯塔夫·马勒〔Gustav Mahler〕也生于此地——的犹太族小市镇社区。他的父亲马克斯·库尔茨是奥地利烟草垄断公司颇具名望的全科医生(通看各科的开业医生)，自己开有私人诊所。他爱好甚多，至今尚存的一本他为小奥托绘制的饶有趣味的画册足以证明他的才能和热情。库尔茨直到晚年还时时援用他父亲的观点和格言警句，他与父亲的关系也许比他和母亲的关系更为密切。奥托·库尔茨接受了他那个阶层的传统教育，他就读于"人文中学"〔Humanistiches Gymnasium〕(,设有拉丁文、希腊文课程的高级中学)。他和其他许多孩子一样，热衷于收集邮票和钱币。

他曾经讲述过一点中学时代的小事，其中一件表明他非凡的知识在那时已为人所注意。先生布置他们写一篇有关冬天欢乐的文章，他竟无礼地仅仅写了一句话："冬天对我毫无欢乐可言"。当我们问他受罚没有，他勉强地说他所掌握的德国文艺复兴时代的文学知识使他免受责难，而另一个孩子仿效他的做法，却挨了先生的教鞭。

他从未看重过"人文中学"的传统教学方法。他曾经嘲讽学校教他们学习拉丁文的方法，他说：如果他宣布愿意教授某门外语，授课时间每周六日，每天一小时，共教八年，使学生达到凭借词典翻译浅易外语读物的程度，他真不知能够收到几张报名单。

学校满足不了他旺盛的求知欲，他就到奥地利艺术和工业博物馆〔Osterreichisches Museum für Kunst und Industrie〕——该建筑是仿照维多利亚和艾伯特博物馆建造的——藏书楼去打零工。他的著作目录表中某些早期篇目就是在他入大学以前写就的。他写的第一篇文章是评论1777年维也纳艺术展览展品目录册的(1927年出版)。该目录册曾被认为已佚，但是，库尔茨在维也纳国家图书馆"目录"类别下的众多条目里找到了它，他对这一小小的发现曾做过确切的记载。该目录册里罗列了许多艺术家的展品，从中能够看出——正如库尔茨认识到的那样——在1777年的维也纳，巴洛克、罗可可及新古典主义的艺术倾向是并存的。更重要的是这位中学生所作的一条简要的记录："同代人所提到的丢勒"(1928年出版)。他在约翰内斯·科赫莱乌斯〔Johannes Cochläus〕编的1512年版的蓬波纽斯·梅拉〔Domponius Mela〕创始的《宇宙志》〔*Cosmographia*〕里发现丢勒的同代学者讨论过他。库尔茨证明，丢勒的版画早在1512年就已经在葡萄牙流行了。这是他研究文化成就传播这一使他毕生感兴趣的课题的开端。在他的

文学兴趣转移到其他方面去很久以后，他仍然能够得心应手地运用他中学时代积累起来的德国人文主义文学方面的知识。1964年我在寻找印刷术的发明对人类进步意识的影响的证据时，他曾反诘我："这种证据在拉丁学院喜剧〔Latin school comedies〕里不是比比皆是吗?"他例举了我未曾听说过的剧作家尼科迪默斯·弗里施林〔Nicodemus Frischlin〕的某部喜剧。在这部剧里，西塞罗〔Cicero〕由于不知道印刷术这种新技艺而受到嘲笑。库尔茨大概在四十年前读过这个剧本。

1929年我被接纳加入维也纳大学第二艺术史研究院〔Zweites Kunsthistorisches Institut〕尤利乌斯·冯·施洛塞尔〔Julius von Schlosser〕主办的报告讨论会。库尔茨先我一年加入，当时他已成为他那批学员中公认的佼佼者。记得我首次听他作报告是在艺术史博物馆，报告内容是关于德国文艺复兴时期雕刻家汉斯·凯尔斯〔Hans Kels〕的雕刻技巧，我深信他这方面的广博知识不仅仅给他的同学，也给他的导师留下了深刻的印象。从此以后，我把他奉为我的一位良师。我们从维也纳大学回家有长长的一段路同行，我们经常在分手的岔路口久久站立，他滔滔不绝地讲述着某件鲜为人知的轶事，他所谈论的并非都是学术上的问题。我们在一块总有许多乐趣：一起准备并试作有关文学或通俗拉丁语的演讲，有时我们恐怕是在嘲弄那种我们认为是卖弄学问或泛泛空谈的讲座。但是，库尔茨绝无反权威之嫌，对真正的学问他有着至深的敬佩，他一生都保持着这种态度。有两位导师对他的观点产生着持久的影响：第一位是尤利乌斯·冯·施洛塞尔(库尔茨曾对他的毕生之作《艺术文献》〔*Die Kunstliteratur*〕的1937年、1956年和1964年意大利文版重新修订，使内容更新)。库尔茨写过一篇题为《尤利乌斯·冯·施洛塞尔，其人格、方法及著述》〔*Julius von Schlosser, personalità, metado, Lavoro*〕的回忆录献给他，该回忆录是库尔茨以最亲切的笔调写的记人文章之一，于1955年发表。[1] 从施洛塞尔那里，库尔茨学会了如何将浏览古旧指南手册这类书的古物收藏家的好奇心与真正史学家广阔的眼界结合起来；第二位是约瑟夫·施特尔齐戈夫斯基〔Josef Strzygowski〕，他是第一艺术史研究院(Erstes Kunsthistorisches Institut)的艺术史教授。他主张一种全球观点〔global outlook〕，承认亚洲艺术对西方艺术的影响。库尔茨从未赞同过他的理论，但是，显然他对施特尔齐戈夫斯基演

〔1〕载《艺术批评》〔*Critica d'Arte*〕，1955年，第2期，402–19页。

讲中的一些问题留下了深刻的印象，在后期履历表上，他把施特尔齐戈夫斯基列为他的导师之一。和库尔茨私人友情最深的是汉斯·蒂策〔Hans Tietze〕，他有些象院外人士，只挂着名誉教授的头衔。蒂策是百科全书的编纂者。他著有一套卷册众多的奥地利《艺术地形志》〔*Kunsttopographie*〕和一本论艺术史研究方法〔Methods of Art History〕的书。奥托·库尔茨和希尔德·库尔茨〔Hilde Kurz〕后来在编辑《纪念汉斯·蒂策文集》〔*Essays in Honour of Hans Tietze*〕[1] 时，把蒂策(以及他的妻子埃丽卡·蒂策-康拉特〔Erica Tietze-Conrat〕)的大量著作目录编了进去。或许可以说，蒂策为库尔茨树立了榜样，并促使他把圭多·雷尼〔Guido Reni〕这位最不时髦的人物作为学位论文的选题。因为蒂策已于1906年写了一篇论述阿尼巴莱·卡拉奇〔Annibale Carracci〕的法尔奈塞宫装饰壁画的文章，开创了研究博洛尼亚画派的先河。

对库尔茨来说，收集关于一个曾经名噪一时而今却被冷落的美术家的资料是一件莫大的乐事。我记得，我们曾经一同到博洛尼亚城外的一座教堂去考察，我们搬出他那架笨重的照相机，支起三脚架，拍了未曾登载过的圣坛；我还记得每当他说起"该怎么写学位论文"时那副滑稽的犯愁样子。他说他找了一些学位论文的范本，但觉得这些专题论文的作者都没能把要点论述清楚：有关一幅绘画的文章往往被他们写得离题甚远，先讨论捐献者的生平，接着列谱系，然后讲风格。这不可能是好的写法。1931年，库尔茨终于把他那篇题为《圭多·雷尼的早期作品》的简洁精炼的论文草稿交给施洛塞尔。论文拿回来时，他发现页边加了一些铅笔标志，他以为这是表示批评的符号，因此，他立即把那些有铅笔标记的段落统统删除，使论文更加简短。其实，那些铅笔标记是施洛塞尔用来表示他的赞同意见的。不过并没有因此发生什么麻烦事，因为，他的论文的最后定稿根本就没有人再重新审阅过。

象这样的无政府状况现在的读者看了也许会直摇头。但我们当时的学习确实是毫无系统的。没有艺术史教学大纲，除了毕业时有次口试外，平时也没有考试。各种讲座并不比牛津或剑桥大学的更为重要。上课采取报告讨论会形式，不光由固定导师授课。大多数报告需要准备个把月。如果报告一次讲不完，可以在下次会上继续讲。学生们平时谈论的主要话题就是如何准备这些报告，他们常常去请教库尔茨，请他提建议、作

〔1〕由《美术报》〔*Gazette des Beaux-Arts*〕报社于1958年出版。

指导，库尔茨总是不让他们失望。

从另一种意义上说，不幸的是，维也纳大学的无政府状态促使了灾难的到来。维也纳大学本来是个不受警察干涉的"世外桃源"，纳粹分子要变"无政府"为"有政府"，就对学校实行了恐怖统治。库尔茨是法西斯暴行受害者之一，他在图书馆受到暴徒的袭击，钢棒击伤了他的头颅。他伤愈后，施洛塞尔在欢迎他回到报告讨论会的致辞中引用了席勒的一句诗：*Monument von unserer Zeiter Schande*(我们时代耻辱的烙印)。施洛塞尔和其他教授一样，没有更大的决心或力量来结束这种耻辱。

在那些艰苦的岁月里，奥地利和其他欧洲中部国家的情况一样，年轻学者很少有机会找到工作，犹太血统的大学生甚至根本就找不到工作。这种痛苦境遇所带来的灾难是严重的，但其中有一点倒对那些富裕家庭的子弟有利——失去找到普通工作的希望，他们只有继续求学。于是，我和库尔茨一起跟着人种学博物馆的一位和善的传教士学习汉语。这位教士热衷于传授汉语各种方言的四声变化，这对于我们两个初学者来说，与其说有启蒙作用，不如说愈发使我们茫然，学了不久，我们就打退堂鼓了。不过，后来库尔茨还不时学点汉语，达到了能够看懂文章标题和简单碑文的程度。

因为奥地利历史研究学院〔Osterreichiches Institut für Geschichtsforschung〕——一所仿照巴黎文献学院建立的学校——的毕业生在雇主中享有威望，在施洛塞尔的建议之下，库尔茨试图通过进修该所学院的课程来改善自己的命运。库尔茨专门撰写了一篇关于圭多·雷尼后期作品的论文作为入学考试，为此他费尽心血。那里与他志趣不投的气氛使他心情郁闷不舒。由于施洛塞尔的帮助，库尔茨时来运转。库尔茨写过一篇关于瓦萨里的题目为《菲利波·利皮传》〔Life of Filippo Lippi〕的文章(1933 年发表)，论证了瓦萨里的名人传中和班代洛〔Bandello〕小说中某些浪漫主义风格的插图纹样是从同一个尚未查明出处的地方得来的。似乎是这篇文章的缘故，库尔茨结识了一位比他年长八岁的美术史学家恩斯特·克里斯。当时克里斯担任艺术史博物馆雕塑品和应用美术品收藏部的主管。〔1〕他是施洛塞尔离开艺术史博物馆到维也纳大学任教后培养出的最早的学生，并且颇为导师所推崇。克里斯恰好在寻找一位 *amanuensis*〔笔录者〕帮助他完成一项雄心勃勃的研究

〔1〕见本书里的《艺术的研究和人的研究》一文。

计划。这项计划是由他研究梅塞施米特〔Messerschmidt〕引出的，克里斯发现十八世纪撰写的有关美术家梅塞施米特的传记谈到了其他一些美术家的几件为人熟谙的轶事，他有兴趣作进一步的研究。他的婚姻使他有机会结识西格蒙德·弗洛伊德及其他心理学者。他不光自己接受了心理检查和分析，而且还将心理分析理论运用到对美术家的研究中来。他认识到，史学家仅仅认识到有关美术家的典型传说是不真实的，这还不够，那些传说之所以能世代相传、家喻户晓，是因为它们表达了人们对艺术创造秘密的一种普遍心理反应。克里斯准备从世界各地收集一些世代相袭的带普遍性的纹样来帮助阐述艺术心理学理论。要完成这项工作，他不可能再找到比库尔茨更合适的助手了。库尔茨当时不仅仅读过众多有关西方文化的书籍，而且还读了许多有关拜占庭、伊斯兰、中亚和中国文化的书籍。更有利的是，这两个颇为年轻的合作者(克里斯三十出头，库尔茨二十多岁)的兴趣互补；克里斯寻找心理征象，而库尔茨则喜欢从各种文化接触——他毕生最感兴趣的课题——的角度去探索母题的迁徙〔migration〕。

克里斯还参加了一项与文化史有关的工作，汉堡的瓦尔堡图书馆——一个专门收集文化史方面资料的机构——召集许多学者编辑一部《关于古典遗产的文化科学文献目录》〔*Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*〕。库尔茨理所当然参与这项工作，于是，克里斯就把这位他钦佩的年轻同事作为理想的研究助手推荐给瓦尔堡图书馆馆长弗里茨·扎克斯尔〔Fritz Saxl〕(1934年出版的该书第一卷里有库尔茨编写的二十五个条目)。当时，德国的形势变得比奥地利更加危险。1933年1月希特勒被任命为总理，当时，人们还没充分认识到他上台的严重恶果。后来库尔茨说，他必定是唯一的在纳粹时期作为移民进入德国的犹太人。也许"移民"这个词的含义强了点，他1933年到达汉堡后，没有得到固定工作，他干过各种杂事，包括整理瓦尔堡图书馆收藏的散乱照片，当各类学科客座学者的研究助手。库尔茨最直接、最持久的收益来自于瓦尔堡图书馆的馆员及读者。其中最重要的是弗里茨·扎克斯尔，一位和善好客、多才多艺的学者，他研究过伦勃朗、古波斯太阳神崇拜的纪念物〔Mithraic monuments〕以及从阿比·瓦尔堡[1]那里继承过来的研究课题：

---

〔1〕见我的《致敬集》〔*Tributes*〕(1984年)，中有关瓦尔堡的文章，117–37页。

星象图案的历史。库尔茨对星象图案的历史也很感兴趣，因为他可以从中发现母题的传播、扩散的线索。就库尔茨的为人来说，他和扎克斯尔的助手格特鲁德·宾〔Gertrud Bing〕的友谊是很重要的，他俩终身保持着一种情同手足般的友谊。瓦尔堡研究院里有许多研究工作需要库尔茨协助，他有能力，并且确确实实做了不少工作。但是，这时他必须要回维也纳，去完成一些没有做完的事情：他得在奥地利历史研究院经受十一场考试的折磨(他于 1933 年 12 月参加了考试)；最重要的是他要写完《关于艺术家的传说》〔*Legende von Künstler*〕一书(1934 年出版，他把这本书献给了瓦尔堡图书馆)。当时德国的形势已危如累卵，瓦尔堡研究院接受了一个特别委员会的意见，将瓦尔堡图书馆搬迁到伦敦。1933 年 12 月全部图书资料运到了伦敦，暂时寄存在泰晤士出版社〔Thames House〕。[1]

库尔茨盼望回到瓦尔堡研究院，1934 年 4 月，当他收到扎克斯尔的求援信后，马上动身返回。扎克斯尔使尽浑身解数，才为库尔茨从瓦尔堡家族的成员那里弄到了一年生活费赠金，以便保证库尔茨能够协助恩斯特·克里斯完成另一项合作研究项目——肖像的魅力与神像的魔力研究。库尔茨回到瓦尔堡研究院不久，还参与了其他一些项目的研究工作：第一项是编辑《关于古典遗产的文化科学文献目录》的第二卷，库尔茨在编辑该书过程中，还阅读、探讨了更广范围的书籍资料；第二项雄心勃勃的计划是完成一部新的、权威性的著作《马可·波罗游记》。这项工作是由中国艺术品收藏家珀西瓦尔·戴维爵士〔Sir Percival David〕发起，由伯希和〔Paul Pelliot〕与 A. C. 慕阿德〔A·C·Moule〕负责编写。从这部游记的前言里可以看出珀西瓦尔爵士的热忱和切望，前言提到有个编辑曾经在一天里收到珀西瓦尔爵士的四封书简和一封长长的电报。扎克斯尔当时正在寻求机会向他的英国同事们证明这所他们所不熟悉的瓦尔堡研究院的实用性，他向珀西瓦尔爵士提供帮助，给予他以随意调动瓦尔堡图书馆的书籍资料和工作人员的权力。有一次，库尔茨被指派到威尼斯的达尼埃利宾馆〔Hotel Danieli〕面见珀西瓦尔爵士。珀西瓦尔爵士提出要库尔茨作两夜长途旅行，以此作为协助编写《马可·波罗》游记的生活体验。库尔茨尽管有些怀疑这种狂热行为的价值，但他对编辑《马可·波罗游记》这项工作却极为喜爱，因为它涉及到中

〔1〕有关这次搬迁的记事，见《瓦尔堡研究院年度报告》〔*Annual Report of the Warburg Institute*〕，1952–53 年。

国文化和欧州文化的接触——一种跨越中亚的文化接触。他对编写《马可·波罗游记》的两位大学者伯希和与慕阿德始终有着一种深深的敬佩。

与此同时发生的另一件事使得库尔茨没有因远东文化的吸引而放弃他以前感兴趣的领域——博洛尼亚画派的绘画。他被德国美术史学家海因里希·博德默尔〔Heinrich Bodmer〕推荐给一个年轻的英国人当向导和翻译，这个年轻的英国人不太懂意大利语，但希望在意大利从事圭尔奇诺〔Guercino〕的研究，这人就是丹尼斯·马洪〔Denis Mahon〕。库尔茨和马洪在多次旅行中结下的深厚友谊使他俩都获益匪浅。可以这样说，由于他俩的努力重新唤起了人们对意大利十六世纪绘画的兴趣。

库尔茨曾经告诉过我，他和马洪经常在博洛尼亚和琴托〔Cento〕(圭尔奇诺的故乡)之间作往返旅行，就在那段时间里，他细细读完了瓦萨里的《名人传》，并对书中提到的所有图画进行研究，由此写成了《设计之书》〔Libro dei Disegni〕(1937年出版)。他在这一时期里所作的文献目录主要是关于美术品的历史渊源和设计研究的，最重要的是他为温莎堡皇家收藏〔the Royal Collection of Windsor〕的莱奥纳尔多·达·芬奇的绘画所作的编目。他的这项成绩对为温莎堡收藏的大量藏品建立源流和历史发展分类谱系起了积极的推动作用。于此同时，他对东方文化作了些探讨，如研究一页出自东方某本孤立的画谱上的纹样，据说这种画谱对拜占庭《诗篇》〔Psalter〕插图的尚有争议的历史有过影响。

许多受纳粹迫害避难英国的学者对英国学术界接纳和支持他们的慷慨行为感恩不尽，但是对于所学专业与普通大学开设的课程几乎无关的学者来说，经济来源和心理问题并不容易解决。库尔茨在刚成立不久的考陶尔德学院〔Courtauld Instiute〕授课，所得收入还不够维持生活。1935年扎克斯尔好不容易才从一位不愿公布姓名的捐赠人那里为库尔茨搞到一年生活费赠金。从那以后，如果没有他曾陪同旅行(其中包括俄国之行)过的丹尼斯·马洪的不断相助，他的生活处境也许会十分困窘。但是，库尔茨从来没有灰心丧气过，他是一个很好的伙伴，1936年春季，我俩曾在一间既作卧室又兼厨房的公寓里住宿，我们亲自动手在煤气灶上烹菜煮饭，虽然生活困苦，但我们却自得其乐。

库尔茨虽然生活无着、前途未卜，但他仍然决定于1937年末与他挚爱多年、志趣相合的维也纳大学学友希尔德·许勒

〔Hilde Schüller〕结婚。当时瓦尔堡研究院没有自己的宿舍，向泰晤士出版社暂借的房屋也在 1937 年归还，而在帝国学院建筑区搞到的房屋的修缮准备工作直至 1938 年初才告完成。1938 年 3 月希特勒占领了奥地利，同年 9 月又发生了慕尼黑危机。当时，我们每个背井离乡的人心头都恶梦般地萦绕着对处于纳粹铁蹄下亲戚朋友的思念和对几乎无可避免的战争将带来的破坏的恐惧，我们这些亲历劫难的人是不愿回忆、谈论那种可怕的经历的。当时库尔茨设法把他的父亲接到英国，而他的母亲为了陪伴年迈的外祖母，没有能到英国，后来不幸在纳粹魔爪下遇难。这一惨痛的打击，库尔茨从未向朋友们提起。

但是，无论如何，生活和工作都要继续坚持下去。库尔茨以顽强的毅力开始着手扩充扎克斯尔有关西方插图抄本里星象图案的历史的著作。在干这项工作过程中，他为自己制定了撰写一本论述古代书籍插图及其在世俗文学中留传的计划，他曾希望能和比万克〔Byvanck〕合力完成它，遗憾的是他收集的丰富资料至今尚留在他的抽屉里。另一项合作计划比这项完成得好，这就是他和许戈·布克塔尔〔Hugo Buchthal〕戮力编写的一本关于东方基督教经书的插图手抄本的便览手册〔Handlist〕。东方对他有着强烈的吸引力，为掌握东方艺术的文献资料，他曾想进修日语，但是，因为没有钱来缴纳学费，只好算了。我和他共同接受了考陶尔德学院院长 T·S·R·博厄斯〔T·S·R·Boase〕的一项任务：为初学美术史的学生编写书目介绍，它第一部分的内容是关于图像志的(库尔茨撰写了肖像画及基督教美术的部分)。

1939 年，扎克斯尔为我和库尔茨从珀西瓦尔·戴维爵士那里募来两年生活费赠金，条件是我们必须在赠金用尽时找到工作，这样暂时解除了我们的后顾之忧。战争的爆发破坏了我们的计划与安排，瓦尔堡研究院的图书资料又被装箱转移。由于扎克斯尔的努力，研究院没有停止活动，当时连续举办了几期各类题材的摄影作品展览。法国沦陷，1940 年战争恶魔迫近英国，库尔茨被作为"外敌"受到拘留，他用豁达的眼光看待自己的命运，后来他还喜欢用开玩笑的口气谈起"患难结义兄弟"——他在拘留期间结识的中欧学者，他与他们一直保持着友谊。他的独生女爱丽嘉〔Erica〕在他拘禁期间呱呱落世。

他被释放以后，在萨里〔Surrey〕的考陶尔德学院从事了一段时间的教学工作。1940 年末，他幸运地有机会从事他一直兴趣盎然的工作——东西方文化接触的研究。瓦尔堡研究院曾举行过根据施特拉·克拉姆里希〔Stella Kramrisch〕珍藏

的印度的美术插图摄制的图片展览，这件事促成了著名的法国考古学家约瑟夫·哈金〔Joseph Hackin〕——当时他是自由法国力量的成员——访问英国。他应邀作了关于他考古发现的讲座，他曾遵法国政府之命考察过阿富汗，其中有一个考察点是贝格拉姆〔Begram〕的古代商路的驿站仓库，他在那里发现了数件来自古代希腊、印度及中国的艺术品〔见图 248 和 249〕。讲演完毕后，他和扎克斯尔、库尔茨共同商讨他的设想与计划。显而易见，扎克斯尔和库尔茨的志趣与学识给他印象甚佳，以至他作出决定：在离开英国前，将自己搜集的全部材料都交给他俩整理，勿须归还。可以理解，他的这一决定并不是没有人提出异议，因为它涉及到两个彼此竞争的政府的权利问题。令人欣慰和值得一书的是多年之后扎克斯尔和库尔茨为整理哈金材料所作出的无私的贡献终于获得官方文献的公开承认："法国考古代表团阿富汗考察论文集：第十一卷，印度——希腊——中国三种文化的接触(贝格拉姆的考古发现)"。〔1〕

248 为银制品制作的石膏模型。发现于阿富汗的贝格拉姆，公元一世纪，巴黎，吉梅博物馆

不可否认，文化接触方面的这项成果是在十四年以后才获得的，但这里有必要不依年代的顺序进行叙述，下面我就谈谈库尔茨在战争期间和战后从事的几项主要研究：其中一项是钻研考古学，他阅读了有关的书籍资料，熟悉了希腊化时期和罗马的玻璃制品和银器的历史，换句话说，他为自己先前的研究成果补充了考古学方面的内容。

战争给瓦尔堡研究院带来不少灾祸，图书管理员汉斯·迈耶〔Hans Meier〕在 1941 年 4 月一个晚上的空袭中丧生，放在他房间里的《关于古典遗产的文化科学文献目录》第三卷的全部资料，以及研究院的基本设施全被炮弹炸毁。研究院作出决定，将全体工作人员转移到德纳姆〔Denham〕附近的李氏

249 为银制品制作的石膏模型。发现于阿富汗的贝格拉姆。公元一世纪，喀布尔博物馆

〔1〕 *Mémoires de la délégation archéologique francaise en Afghanistan, Tom XI. Rencontre de trois Civilisations Inde— Grèce— Chine(Nouvelles recherches archéologiques à Begram)*(巴黎，1954 年)："我们应该热情地感谢伦敦的瓦尔堡研究院和这个研究院的奥托·库尔茨先生。1941 年，J.哈金离开伦敦去完成一项危险的任务。他说他可能会遇到不幸，并说他愿意把他搜集的有关贝格拉姆的资料交给瓦尔堡研究院保管。他同意让库尔茨去对在贝格拉姆发现的艺术品和已知的与之相类似的希腊罗马艺术品作一比较研究。法国解放后，有关贝格拉姆的全部资料都被存入了吉姆博物馆，该博物馆才得以重新出版这些资料。库尔茨和当时的瓦尔堡研究院院长扎克斯尔答应一起化相当一段时间继续他们已经开始的研究。库尔茨作了多次旅行，去调查这些艺术品，并对它们进行了全面的令人赞叹的比较。他为纪念哈金而完成的研究是一项十分重要的贡献。因而，在结束这一序言之前，我们要着重强调的是伦敦的瓦尔堡研究院的作用。"

〔Lea〕庄园去（这个庄园有点象集体庄园），起先库尔茨一家没有随迁，为图清静，他们搬到伦敦附近的一个住所。库尔茨继续给考陶尔德学院的学生授课，同时接受法贝尔和法贝尔出版社〔Faber and Faber〕的委托，撰述一部关于赝品的书(1948年出版)。库尔茨与这类书的大多数作者迥然不同：他没有在书中描绘奇闻轶事，而是把内容严格控制在书的标题，即为收藏者所用的手册范围里，仅在该书第二版(1967年)的再版附言里，他才采用了一种既带嘲讽又含幽默的口吻讨论了据称是战后在德国发现而事实上是伪造的中世纪壁画〔图250〕。这篇记载轻信赝品的文章最好地体现了他擅长叙述轶事的风格。不过，这类文字在他的著作里可谓是凤毛麟角。(1) 库尔茨仍然没有忘却博洛尼亚，在安东尼·布伦特〔Anthony Blunt〕的建议下，他1943年开始为温莎堡皇家收藏中尚存的博洛尼亚绘画编目。他首先区分开卡拉奇、多梅尼基诺〔Domenichino〕和圭尔奇诺的绘画，然后分别为它们编目(1955年出版)。1943年，他终于得到一项正式职务：瓦尔堡图书馆副馆长。1944年11月，瓦尔堡研究院在伦敦大学求得一处安全的院址，随着战争的结束，封藏的书籍又被搬了出来，正常的生活重新开始。

在以后的岁月里，库尔茨不断有丰富而多样的著述问世（包括1948至1960年在《柏林顿杂志》〔*Burlington Magazine*〕上发表的一些评述最新研究的文章），但他是在瓦尔堡图书馆里，发现了自己的真正才能，尤其是1949年他被

250 石勒苏益格的火鸡，伪造的中世纪火鸡图壁画

(1)"在石勒苏益格〔Schleswig〕有一幅壁画，上面画着"希律王和残杀婴儿"〔Herod and the Murder of the Innocents〕，画面下部绘有一个中楣——也是十三世纪风格的，中楣上有八个带有火鸡的圆雕饰。曾有人指出，火鸡是美洲的动物，十六世纪以前不为欧洲人所知晓。那么石勒苏益格人十三世纪又怎么能知道这种动物呢?答案很简单：在哥伦布之前的几个世纪里，有些北欧海盗已到过美洲。但十三世纪的人不知道他们作过去美洲的航行。可以设想，这些北欧海盗在几个世纪里一直在对美洲作探险性的航行。他们可能把活火鸡带上船，作为反航途中的鲜肉来源。有些没吃掉的活火鸡被带到了石勒苏益格。那里的人很喜欢这种动物，并把它们画在了修道院的墙上。

"人们为这一发现而感到十分高兴，它证明美洲和德国北部在十三世纪就已有了经常的贸易往来。但也有一些人提出了异议，其中一人就是十九世纪画家奥古斯特·奥尔贝斯〔August Olbers〕。这位作过壁画修缮工作的画家指出，他画过人们经常谈论的火鸡，由于'残杀婴儿'这一画面底下的中楣上什么痕迹也没有留下，因此，他就画了四只狐狸和四只火鸡以作为希律王性格的象征。人们对奥尔贝斯的证据不屑一顾。谁会信赖一个老头的记忆呢?法伊〔Fey〕不是就声称火鸡——它们在此其间从四只增加到了八只——无疑是十三世纪画的吗?"

任命为该馆的正馆长以后。学院经费有限，需要将钱花在刀刃上。库尔茨有次对我说："新年开始，事情好办，我们可以任意购买需要的书籍；但到下半年，我们就没钱买书了。"他总是知道怎样从各研究领域里挑选出重要的书目，帮助那些前来图书馆查阅资料的人了解他所要了解的领域的研究现状，并找到其他与该领域有关的材料。假如他本身不是一个有经验的学者，他就不可能为读者提供这样的指导。使他感到不解的是那些单项领域的研究者是怎样知道在所谓的"领域界限"前突然勒马回车的。库尔茨认为，一个研究者无论有兴趣探讨什么问题，他在寻求问题答案时是必定要跨越那些人为的"领域界限"的，因此，要解释丢勒的睡仙女画，只能先考察拟古铭文"水仙女憩地"〔*Huius nympha loci*〕的历史(1953 年)；要阐述佛罗伦萨画派的圣坛组画，只有先了解圣餐仪式上奉献的圣饼该放在哪里(1955 年)。库尔茨学会的掌握新学科文献资料的技巧，使他有理由不赞成单项领域研究者的说法：一个人不可能"编好"多于一个有限领域的文献目录。他们在说什么呀?如"伦勃朗纪念年"里出版了大量有关这个美术家的专题文献资料，难道说一个伦勃朗研究者果真得要花上多于一个星期的时间才能对这些资料进行分类、并找出所有需要作记录的重要内容吗?

他很清楚瓦尔堡图书馆的性质和办馆的目的，对应该购买些什么书籍，他几乎不加犹豫。他的选购原则是：第一手资料优于第二手资料；原著优于译著。他从不购买那些言过其实、粗制滥造的书籍。他知道图书管理员有义务保持图书馆过去建立起来的学科，同时还要为新的研究领域建立新的科目。他和格特鲁德·宾——他们 1953 年一起到意大利作过旅行——共同建立了一套交换制度，使瓦尔堡图书馆里有关意大利的书籍资料大大增加。那些来馆查阅资料的人只消叩开库尔茨办公室的门，几乎都能得到一份长长的书目单。那些书目单所罗列的他们闻所未闻的书籍都是有关某个他们专门研究的领域的。在著作前言里向库尔茨鸣谢的书籍数量之多，足以表明他贡献的范围及价值之大。他不仅给人以学术上的指点，还给人以鼓励和热情，贝里尔·斯莫利〔Beryl Smalley〕在她的著作《英国修士与古物》〔*The English Friars and Antiquity*〕(牛津版，1960 年)的前言里对这点作了绝好的记载："奥托·库尔茨博士要我把一篇四十页长的论文写成一部书，我按他说的去做了。"

那些视他为神谕一样向他求教的人们中，很少有人知道 1957 年 5 月他家中蒙受的巨大不幸：他的妻子动脑手术后，半身瘫痪，失去语言能力。库尔茨拒绝接受专家对他的妻子的

悲观预言和要她长期住院治疗的建议，把妻子接回家里亲自护理。他的妻子后来在艾琳·威尔金森〔Irene Wilkinson〕护士的治疗和悉心照料下，基本上恢复了正常生活能力。尽管护理妻子加重了库尔茨的负担，但是，他并没有停止过图书馆的工作，甚至还坚持撰述。

实际上，就是在这段时间，即他生命的最后十八年里，他的研究工作有机地扩展到他以前只是偶而涉足的两个领域，第一个是伊斯兰艺术，其起源与影响。这里顺便提一下，有三位或许对他的这一研究兴趣产生过影响的学者：保罗·威特克〔Paul Wittek〕，他是土耳其历史学家，瓦尔堡图书馆的常客；D·斯托姆·赖斯〔D·Storm Rice〕，他是东方研究院的研究员，以及后来认识的理查德·埃廷豪森〔Richard Ettinghausen〕，库尔茨特别欣赏他的著作。外界条件也可能起了决定性的作用。1962 年夏，他被允许请假六周奔赴耶路撒冷。他是应萨洛蒙斯基金会〔Salomons Foundation〕之邀去完成已故的著名东方学专家 L·A·迈耶〔L·A·Mayer〕教授希望他去完成的一项长期没有完成的计划：编完《犹太艺术与考古文献目录》〔*Bibliography of Jewish Art and Archaeology*〕。库尔茨虽然是位图书馆专家，但他并不热衷于编写篇帙浩繁的目录册，尽管这样，他在完成这项费神的编目工作中，还是保持了他往常注意细节的习惯(1967 年出版)。这趟外出中，他从和 L·A·迈耶研究院的交往中，以及与该院众多的伊斯兰艺术收藏的接触中，获得了真正的收益，他曾经应邀参加这些收藏的管理工作。库尔茨做事不会半途而废，在以后的有生之年里，他尽可能多考察了伊斯兰艺术的起源和发展的主要遗迹，他带着行动不便的妻子到过安纳托利亚〔Anatolia〕、格拉纳达〔Granada〕和科尔多巴〔Cordoba〕。他还学了不少阿拉伯文字，至少能够看懂碑文和书名。为了研究文化接触的问题，他 1963 年曾经到达罗马的格雷戈里〔Gregoriana〕教堂，去翻查十七世纪耶稣会会员、博学的阿塔纳修斯·基歇尔〔Athanasius Kircher〕的大量书信，他回来告诉我：许多研究东方的专家是采用希伯来文或阿拉伯文给学者基歇尔写信的，他问我："不知你是否懂阿拉伯文？"我回答说："不懂。"他接着说："写信的那点阿拉伯文谁都能够看懂。"

1964 年初的几个月里，他再次到耶路撒冷从事研究工作。我听说他回来后要开设"伊斯兰艺术在非伊斯兰世界"的讲座性课程，并不感到惊讶，使我觉得意外的倒是，他提出要举办一次有关十八、十九世纪艺术的报告讨论会。他打算自己首

先开讲，讨论梵蒂冈的克莱门特博物馆〔Museo Clementino〕的设计及其在新古典主义建筑史上的重要性。多年来，他还作了许多有关"海涅的沙龙评论"〔Heine's Salon〕的笔记，以留作以后开报告讨论会用。

1965年，许戈·布克塔尔辞去了瓦尔堡研究院拜占廷艺术史教授的专职，到美国去接受另一个职位，因此，库尔茨被问及是否愿意放弃图书馆馆长的职务去从事教学工作。库尔茨对研究院的新设课程有很大兴趣，他希望通过这些课程使瓦尔堡研究院成为一个传播文化史知识方面的中心。他半开玩笑地说，他唯一真正喜欢教的课题是"玉米的历史"，接着他认真地解释道，文化史方面最需要使学生知道的内容是粮食作物以及其他物品是怎样在世界各地传播开去的。有关文化接触方面的问题自从他读了贝特霍尔德·劳费〔Berthold Laufer〕的研究论著以后，一直十分着迷。劳费是个德国籍的汉学家，在芝加哥的费尔德博物馆〔Field Museum〕里工作(库尔茨曾对J·B·特拉普〔J·B·Trapp〕说过，他愿意在自己的墓碑刻上这样的墓志铭："他做错了所有的事，唯独购买贝特霍尔德·劳费的著作这件事除外。")

他在准备开课资料的同时，还参加了文艺复兴时期历史的教学工作。他讲授关于地理发现的课程。在他的授课中，学生们接触到许多可能会被其他教师所忽略的有关外国情况和占星术的资料(他用两节课专门讲述天宫图以及占星算命的严格规则)。1965年10月，他正式担任古典传统文化史近东史教授的职务，对这一职务他是受之无愧的，他和A·I·萨布拉〔A.I·Sabra〕，以及牛津大学的R·瓦尔策〔R·Walzer〕博士一起上有关伊斯兰文化的起源和遗产的固定课程。他从不放过任何他注意到的问题，因而他的笔记日积月累越来越多，研究范围不断扩大。

他并不很喜欢别人给他的写文章和作讲座的任务，只有为发起或参加某项有价值的争论他才接受这类任务(如1961年、1962年他在国家美术馆里为澄清有争议的问题而作的讲座)。他从不认为某一事实未被他人所注意就得付诸铅字。例如有一回，我发现了可以表明存放于马德里的博施〔Bosch〕创作的著名三联画《地上乐园》(Garden of Earthly Delights)可能曾经是属于拿索〔Nassau〕君主亨利三世〔Henry III〕的证据。我照常把这件事告诉了库尔茨，他当即打开他的抽屉，拿出一本收集这段历史和博施其他作品资料的又厚又大的笔记夹，以更丰富的事实进一步证实了我的假设。他从来没有认真

考虑过要把这些关于"仿自希罗尼穆斯·博施的四幅壁挂"〔Four Tapestries after Hieronymus Bosch〕资料拿出去发表，只是应我之求，才把它们整理成文章刊登在《瓦尔堡和考陶尔德研究院学报》〔*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*〕上。该刊同期(第 30 期，1967 年)还发表了他的一篇关于"一卷莫卧儿的素描和细密画图册"〔A Volume of Mughal Drawings and Miniatures〕的文章(他是在梵蒂冈图书馆发现，或者说重新发现该画册的)。从这两篇文章脚注里所列出的涉及民间传统乃至"皇家雨伞"〔Royal Umbrella〕历史的众多书目中，我们可以看到他使用图书的娴熟技巧。

库尔茨的第三次耶路撒冷之行使他习惯了讲课。1970 年他被劝请——尽管很不愿意——接受了牛津大学的斯莱德教授职位〔Slade Professorship〕，主讲"东西方之间的伊斯兰艺术"〔Islamic Art between East and West〕。人们都希望他的这门深受欢迎的课程的讲稿有一天能公开出版。他的有关东西方文化关系的论文有——"鲁道夫二世时期布拉格和波斯的关系"〔Relations between Prague and Persia at the time of Rudolf Ⅱ〕(1966 年)，"在威尼斯为壮丽者苏丹苏里曼制造的一顶金盔"〔A Gold Helmet made in Venice for Sultan Suleyman the Magnificent〕(1969 年)，"鲁本斯服装书里的土耳其衣服"〔The Turkish Dresses in the Costume-Book of Rubens〕(1972 年)(与希尔德·许勒·库尔茨合作)，"折迭椅和古兰经讲台"〔Folding Chairs and Koran Stands〕(1972 年)，"东方和西方的带环的狮子面具"〔Lion Masks with Rings in the West and in the East〕(1973 年)，"阿尔汗布拉花瓶的奇怪历史"〔The Strange History of the Alhambra Vase〕(1975)——他有关文化接触研究的主要成果是他撰述的一本令人惊叹的著作《近东地区的欧洲钟表》〔*European Clocks and Watches in the Near East*〕(1975 年)(这本著作是他以 1973 年在瓦尔堡研究院作的一次讲座为基础扩展而成)。这个研究是他接触到 L·A·迈耶纪念协会〔L·A·Mayer Memorial Institute〕的钟表收藏后开始进行的。

他后期的这些研究只是他更大计划的组成部分。在他任古典传统文化史近东史教授的最后一年里(1974 年至 1975 年)，他觉得自己已有了充分的准备，可以开一系列的课程，讲解他最有心探讨的问题，即他所谓的"物质文化"的问题。他从黍粟、玉米、咖啡一直讲到香料、食糖和水果的传播历史。在最后一课里，他作了令人难忘的阐述，说明这些研究的合理性。

他提醒我们，各种文化的冲突常常会使一些人感到恐慌，他指出我们可以把物品交换和知识交换所带来的裨益看作是人类悲剧历史的一种赎救特征。

在为他举行的退休会上，他谈起了和体弱的妻子一起移居耶路撒冷的计划，在那里萨洛蒙斯基金会为他们预备了一套包括有饮食供应和佣人服务的舒适公寓。他并无感到遗憾地说，他不再从事研究工作了。显然，放弃了他的工具，图书馆，他别无选择，只好改变他原来的生活方式。在他结束正式工作的几个星期前，即 1975 年 9 月 3 日，他溘然长逝于瓦尔堡研究院他自己的房间里。

库尔茨，身材适中，年轻时身体单薄，晚年虽有些发胖，行动仍然轻快敏捷。他说话，无论用德语、英语或意大利语，都是慢条斯里，似乎有些象单调的吟唱。他的话题一旦开始，就难以被打断或岔开，他很少闲聊，他要么作个有趣的表演，要么缄口沉默。除非想到某句能概括他对某个人或某种情况看法的打趣话，才会开口。象所有开得恰当的玩笑一样，他警句般的打趣话是应景而生、即兴成句的，他开玩笑时那种不动声色的样子更增添了玩笑效果，但这种风趣的意味在冷冰冰的纸上是无法保持的，他有关古典文化时期书籍插图讲座的开场白就是表明这种效果的很好的例子："古典时期书籍插图的主要中心"，他用低沉的声调开始严肃地说道，"是雅典、亚历山大、安提俄克、罗马和普林斯顿，在这讲里我将一一举例说明。"重要的不是他说这句双关妙语，而是他随后所作的引人入胜的叙述。他详细地讨论了库特·魏茨曼〔Kurt Weitzmann〕的《手卷与抄本》〔*Roll and Codex*〕中提到的古书在普林斯顿进行整理和出版的情况。

总而言之，他在公开场合的举止只不过是一种逐渐形成的用来防卫他那易受伤害、几乎孩童般纯真的自我的保护罩。他在处理实际事务时，有些象人们所说的"书呆子"，每当他遇到蛮横、愚昧或自吹的人，他总是耸耸肩膀，默然地敬而远之。他象一般腼腆的人一样，外表显得有些矜持，甚至有点刻板，但有着机敏的头脑和仁爱的心。他爱孩子、爱动物，喜欢美术和音乐，尤其喜欢莫扎特和海顿的音乐，他重友谊轻名利，象他这样的人是不可多得的。

〔徐一维译〕

“他们却原来都是人”：

对人文科学中文化相对主义的反思[1]

“THEY WERE ALL HUMAN BEINGS—SO MUCH IS PLAIN”: REFLECTIOINS ON CULTURAL RELATIVISM IN THE HUMANITIES. *Critical Inquiry*, Volume 13 (Summer 1987).

我真不知该如何感谢您，亲爱的舍内〔Schone〕教授。我这个非日尔曼语言文学的学者，完全没有料到，而且也不该享受如此的殊荣——应邀在这次日尔曼语言文学研究专家们的集会上第一个作大会演讲。我甚至都不敢想望着去这样做，因为我们毕竟是到这里来讨论“新老争论”的。

歌德的《温和的克塞尼恩》〔*Zahme Xenien*〕第四组中有这么四行诗，我从中找到了一个新老争论的主题，我希望这个主题和日尔曼语言文学研究以及别的人文科学都有关系：

“Was hat dich nun von uns entfernt?”
Hab immer den Plutarch gelesen.
“was hast du denn dabei gelernt?”
“Sind eben alles Menschen gewesen.”
〔“是什么使你与我们如些疏远?”
我总是把普鲁塔克反复诵念。

---

〔1〕这是作者1985年8月在格丁根举行的第七届国际日尔曼语言文学研究大会〔Seventh International Congress of Germanic Studies in Gottingen〕上的发言，后来发表在《新老争论》〔*Kontroversen, alte und neue*〕，1985年第七届格丁根国际日尔曼语言文学大会文献〔*Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Gottingen 1985*〕（蒂宾根，1986年），1：16–28。原文为德文，英文（包括引文）系作者自译。

"你从中学到了哪一点?"
"他们却原来都是人。"〔1〕

歌德是在十九世纪二十年代写下这些诗句的，当时，黑格尔正反复地向人们作历史哲学的讲座。在讲座的开头，他系统地提出了与此相对的观点，我想简单地把这种观点称为"文化相对主义"〔cultural relativism〕:

每一个时代都有如此独特的环境、如此特殊的条件，以致于我们必须，而且只能参照它自己来解释它……在这方面，再也没有比求助于希腊罗马的例子更浅薄的了，这些例子在法国大革命期间常常在法国人中出现。没有什么能比希腊罗马人的性格和我们时代的性格之间的差异更大的了。〔2〕

当然，黑格尔说每个时代和每个民族都各不相同，这一点无可争议。我们都知道这一点。歌德这位细心的读者和旅行家也知道，罗马的狂欢节在本质上不同于德国宾根举行的圣罗胡斯节〔the Feast of Saint Rochus〕庆典，〔3〕他对这两种节日都作过精彩的描述。黑格尔这位文化史学家之所以变成了一位文化相对主义者，仅仅是由于他所得出的结论。他的结论是，各种文化和各种生活方式不仅迥然相异，而且完全不能比较。换句话说，把一个地区或一个时代的人与其他地区的人进行比较是荒唐的，因为两者之间不存在一个可供我们正确进行比较的公分母。

迈内克〔Friedrich Meinacke〕在其重要著作《历史阶段

〔1〕约翰·沃尔夫冈·冯·歌德〔Johann Wolfgang von Goethe〕，《40卷纪念版全集》〔*Samtliche Werke.Jubilaums-ausgabe in 40 Banden*〕（斯图加特，1902–1907）4：73；带有评注。

〔2〕见黑格尔《历史哲学演讲录》〔*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*〕20卷本（美茵河畔法兰克福，1967–1979），第12卷，17页。

〔3〕圣罗胡斯是罗马天主教的一位圣人，他可以消灾避难。宾根是莱茵州的一个风景美丽的圣地。歌德1814年到此旅游。当时，该地正准备重建被毁于拿破伦战争中的圣罗胡斯教堂，并因此而举行了一个欢庆节日。歌德本人不信天主教，但他对此的描述却非常生动，不亚于他对罗马狂欢节的描述。——作者给译者信中加的注。

独特论的起源》〔*The Origins of Historism*〕[1] 中探讨了这种观念的根源和兴起。迈内克看到，歌德对这种倾向的态度有些摇摆不定，尽管迈内克既没有提到歌德这首关于普鲁塔克的短诗，也没提到紧接这首诗后面的两句半幽默的诗：

Cato Wollte Wohl andere strafen;
Selbander mocht'er gerne schlafen.
〔卡托总是责备别人
却又乐于和人共寝。〕[2]

诗的上下文清楚地表明，这位魏玛的老圣人认为自己太了解卡托了，因为他毕竟从普鲁塔克那里了解到，卡托之流也是人，是象我们一样的有血有肉的男人和女人。

文化相对主义者当然把这种幼稚的观念置之脑后并以此为豪，因为他们认为，不存在任何能够使我们认出一切变幻现象背后相同的人类本性的恒常性。[3] 黑格尔或许会指出，卡托比歌德属于一个更早的绝对精神自我实现的阶段；其他人或许会争辩说，一个占有奴隶的社会的经济环境必然导致一种与早期资本主义魏玛的思想上层建筑不同的思想上层建筑。奥斯瓦尔德·施彭格勒〔Oswald Spengler〕这位主要相对主义者一定会断然否认，一件浮士德文明的产品能够被古典时代的人所

---

〔1〕见弗里德里希·迈内克，*Die Entstehung des Historismus*（慕尼黑，1936 年）。我把 Historismus 译成 historism〔历史阶段独特论〕，以免把这种认为各历史时期之间无法进行比较的观点与卡尔·波普尔称为 historicism〔历史决定论〕这种相信存在某些强制性的"历史法则"的观点相混淆。波普尔在《历史决定论的贫困》〔*The Poverty of Historicism*〕（伦敦，1957 年）中写道："我特意选了 historicism 这个不太为人熟悉的术语。我介绍这个术语是希望能避免一味的文字纠纷，因为我希望，谁也不会去质问，这里讨论的任何一个论点是否真正地、恰当地或在本质上属于 historicism，或者 historicism 这个词是否真正地、恰当地或在本质上是什么意思"（第 3–4 页）。不幸的是他的乐观主义被证明是没有根据的。在该书的第 17 页，波普尔警告人们提防我在此力图避免的这种混淆。

〔2〕这句话是说卡托要求别人圣洁，自己却也喜欢与女人睡觉。下文的"世俗享受"也是这个意思。——译注

〔3〕关于这一段的观点，还可参见曼德尔鲍姆〔Maurice H. Mandelbaum〕的《历史、人类和理性》〔*History, Man and Reason: A Study in Nineteenth Century Thought*〕（巴尔的摩，1971 年）以及布吕克纳〔W.Brückner〕的"作为文化实体的人"〔Der Mensch als Kulturwesen〕，载《人类怎样认识世界?》〔*Wie erknnt der Mensch die Welt?*〕，由 M.林道尔〔M.Lindauer〕，A.舍普夫〔A.Schopf〕编辑（斯图加特，1984 年），第 177–195 页。

把握；而一位极端的理论家当然会指出，地中海沿岸民族的心理迥然相异于北欧日尔曼民族的心理，即使——正如人们应该担心的——卡托身上可能不会有一滴劣等人，即伊特拉斯坎人的血，而伊特拉斯坎人的遗传本来能够有助于我们解释他对世俗享受的兴趣。

请原谅我不能详尽地讨论这些理论或伪理论。谁如果想猛撞一扇已经开着的门很可能会摔个嘴啃泥，谁若想撞开一扇栓着的门，结果可能更糟。我关心的是，"人"这个观念在我们的词汇表中灭绝以后，人文科学中将会出现什么情况。有些人认为，"人"这个观念与自然科学中出现的概念不同，它并不描述任何有实质性或明确意义的东西。〔1〕

没有谁比狄尔泰〔Wilhelm Dilthey〕更奋力地研究过这个问题。狄尔泰对人文科学方向的确定，特别是对德国人文科学方向的确定，作出过杰出的贡献。他提到了心理学对人类文化研究的重要价值，不过他怀疑，根据人的本性来进行他自己的研究是否行得通。比如，他曾经写道："一个人只不过是文化体系中的一个小点，是与其存在密不可分的各种组织中的一个点，他怎么能作为我们进行理解文化的基础呢？"〔2〕可见，人文科学学者必须与自然科学学者不同，他必须放弃因果说明，放弃发现确切的法则的努力。他关心的不是说明〔explanation〕，而是理解〔understanding〕，是阐释学。阐释学〔hermeneutics〕是一门还有待于建立的学科，不过，一旦它得到确立，它将有助于我们这些处于不断变化之中的人对其他形式的人类生活中的各种千变万化的现实作出解释。〔3〕

我们确实应该感谢狄尔泰及其追随者从历史阶段独特论的理论中得出了这样一个结论：人文科学者应该永远对单个的或

---

〔1〕见《历史基本概念词典》〔*Lexikon geschichtlicher Grundbegriffe*〕中伯德克尔〔Hans Erich Bodecker〕撰写的 Menschheit〔人类〕条。该词典由布鲁内特〔Otto Brunert〕、孔兹〔Werner Conze〕和科塞勒克〔Reinhart Koselleck〕编辑（斯图加特，1982 年），第 1063–1128 页。

〔2〕见狄尔泰，"历史世界在人文科学中的创立"〔Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften〕，载《论文集》〔*Gesammelte Schriften*〕，由格罗图森〔Bernhart Groethuysen〕编辑（莱比锡和柏林，1927 年），第 7 页，第 251 页。另见鲍尔〔Gerhart Bauer〕的《"历史学"：一种概念的正确方法与错误方法》〔*"Geschichtlichkeit": Wege und Irrwege eines Begriffs*〕（柏林，1963 年）。

〔3〕见加达默尔〔Hans-Georg Gadamer〕，《真理与方法：哲学阐释学的基本特征》〔*Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*〕（蒂宾根，1956 年）。

不重复的事实感兴趣。但即使这样我也不认为我们人文科学者应该让人禁止我们偶尔从细节性的研究中抬起头来，问一问我们手中的问题能够放在哪一种较广阔的上下文中来看待。我们这样做的程度和经常性取决于我们的性情，但是，如果我们不想自欺欺人的话，我们将会认识到，即使我们最早选定的研究课题也得以某种明确或不明确的科学理论为先决条件。

我几乎无庸赘言，这些问题现在已经成为许多研究领域的热门课题。一方面，各种思想意识越来越多地支配着它们，另一方面，试图不依靠任何理论框架行事的愿望使人文科学陷入了困境。我特别想到了在近几十年里提出的一种要求：不仅寻求解释、甚至寻求理解的做法都应该被扔进垃圾堆里，因为现在"人"要完全从我们的视野中移除，我们面对的只是原典〔text〕。不管我们能从中得出什么意义，都是，而且只能是我们自己的意义，而不是原作者想要表达的意义。〔1〕歌德在普鲁塔克书中能发现什么，以及我们在刚刚提到的歌德那首诗中能发现什么，归根到底是我们自己的事。文化相对主义已经导致人们放弃了一切学术工作的最宝贵传统——探索真理的主张。由于过去的证据不再被视为证据，我们对这些证据的研究便只是一种聪明的游戏，它对知识并无益处，而只是一种智力杂技表演。

我无意例举参加了这项破坏工程的各种倾向。《伊利亚特》中历数各种希腊船只的那一章决非书中最有趣的部分，一一点出那些意在拆除我们研究堡垒的学阀的名字也同样没有什么意思。因此，我这儿只向诸位介绍这些迈密登〔2〕中的一位，因为他的战斗口号非常适合于我写的那些书。我指的是诺贝特·博尔茨〔Norbert Bolz〕这位勇士。他在论文"'残言碎语'：从人到神话"〔'Odds and Ends': Vom Menschen zum Mythos〕中，首先按照俗套，对海德格尔〔Heidegger〕、拉康〔Lacan〕、列维-斯特劳斯〔Lévi-Strauss〕、阿多尔诺〔Adorno〕和理查德·瓦格纳〔Richard Wagner〕等部落英

〔1〕见布卢姆〔Harold Bloom〕、德曼〔Paul de Man〕、德里达〔Jacques Derrida〕、哈特曼〔Geoffrey Hartman〕和米勒〔J·Hillis Miller〕合著的《解构与批评论》〔*Deconstruction and Criticism*〕（纽约，1979年）。关于进一步的参考书目和评论材料，见M·H·艾布拉姆斯〔M·H·Abrams〕的《文学术语词典》〔*A Glossary of Literary Terms*〕（纽约，1981年），第四版。

〔2〕迈密登〔Myrmidons〕，随阿喀琉斯〔Achilles〕去特洛伊作战的塞萨利人，喻指盲目而又忠实的追随者。这里，作者是在揶揄博尔茨等人。——译注

雄表示了义务性的敬意，然后以"人不存在"结束他的全文。〔1〕这位作者是不是把"人"与刘易斯·卡罗尔〔Lewis Carroll〕笔下的乌有之物斯纳克〔Snark〕搞混了呢?

玩笑归玩笑。我清楚地知道，也可能是我的年纪使我不能从那场运动的经典文献中看出什么意义。但是，由于我不是相对主义者，所以我仍然不相信每一代人都有各自的真理。我宁可相信我的同代人，伟大的文学研究者M·H·艾布拉姆斯〔M·H·Abrams〕，他对这个思潮学派进行过认真的研究之后得出结论，这种思潮应该被认为是一种短暂的智力时尚。〔2〕它之所以吸引年青人，或许是它使其追随者能够鄙视那些可怜的无知者、那些不仅相信圣诞老人和鹳鸟送婴儿，而且甚至相信人类和理性的人。如果谁逐渐认识到这是骗人的东西，是小孩听的童话，是我们早已不相信的东西，他的自尊心便会得到极大的增强。我相信，那种观点听起来极为可信，因为我们在读原典时，确实会遇到误解的危险。谁如果怕遇到这种危险，谁就可以安全地退进怀疑主义的堡垒，把所有寻求理解的努力看成幼稚过时的东西加以摈弃。

"人必有错"并不是什么新的见解。我认为它也不应该使我们对知识的进步感到绝望。只有当我们期望过高时才会出现这种绝望。青年人所欣赏的"要么全部，要么零"的要求应该受到成熟的人文学者的反抗。他们应该提醒公众，我们必须有点谦卑心。你们或许从这条忠告中听出了我的朋友卡尔·波普尔的声音。你们是对的。〔3〕波普尔让我相信，在自然科学和人文科学中我们都不能瞄准全盘去解决问题。我们显然有权力继续询问，继续探索，因为我们可以向错误学习。我相信，我们努

---

〔1〕参见诺贝特·W·博尔茨，"'残言碎语'：从人到神话"，载于《神话与现代：一种重建法的原理和远景》〔*Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*〕，博雷〔Karl Heinz Bohrer〕编辑（斯图加特，1982年）。

〔2〕见艾布拉姆斯的"美国文学批评的一些新动向"〔Literary Criticism in America: Some New Directions〕，载《批评理论》〔*Theories of Criticism*〕，由艾布拉姆斯、阿克曼〔Jessie Ackerman〕编辑，美国国会图书馆学者委员会专题论文〔*Occasional Papers of the Council of Scholars of the Library of Congress*〕，第二辑（华盛顿特区，1984年）。

〔3〕见波普尔，《猜测与反驳：科学知识的增长》（伦敦，1963年），《客观知识：一种进化的方法》（牛津，1972年），和《无尽的探索：思想自传》（伦敦，1976年）。关于本文的问题领域，见《历史决定论的贫困》。关于参考书目，见《卡尔·波普尔的哲学》〔*The Philosophy of Karl Popper*〕，施尔普〔Schilpp〕编（伊利诺州，拉萨尔，1974年），和《袖珍波普尔》〔*A Pocket Popper*〕，米勒〔David Miller〕编（伦敦，1983年）。

力理解别的民族、别的文明和别的时代时，也是如此。显然，如果从这一点得出结论说，因为那些民族、文明和时代中的人也是人，所以他们也曾经有过我们这样的思维和感觉，那是荒唐的。人类文化学早就证实，有些远古部落的习俗和观念比别的更难理解。在这里，文化相对主义的影响显然是受欢迎的，因为它限制了我们把自己的文化标准运用到别的社会。但即使在这里，也同样必须有所节制，因为如果否定一切标准，那只能导致荒谬的行为。我指的是那种颇有争议的观点。这种观点认为，我们没有权力把任何一种影响现实的观念归咎于广为传播的魔术，因为我们的现实观植根于我们的语言和文化中，因而不能在这些狭窄界限之外运用。(1) 人们禁不住要问，这些论据是不是比赛中的小动作？不管怎么说，人类文化学中确实存在着一些矫正因素，使相对主义不能统治整个领域，旅游者毕竟见过异国他乡的人类欢笑和悲泣、游戏和争吵。有幸看过描述与世隔绝的部落生活和行为的电影和照片的人都不会再怀疑，人类的某些反应确实具有普遍性。艾雷尼厄斯·艾布尔-艾伯斯菲尔特〔Irenaus Eibl-Eibesfeldt〕已经带回了一些反映那种部落生活和行为的照片，并将它们用作他的近著《人类行为生物学》〔*The Biology of Human Behaviour*〕一书的插图。(2)

史学家常常缺乏这种便利手段，他基本上得依靠传统或偶然的巧合为我们保存下来的证据，如法律活动文献、文学文献、艺术文献、宗教仪式文献等等。难怪人们在遇到这类业已消失的生活方式的证据时特别注意了人类的易变性。大自然厌恶真空地带，人类心理也是这样。在缺乏证据的地方，想象力便取而代之，填补空缺。因此，我们便根据我们从过去时代人们的艺术中得到的印象来塑造他们的形象。当我们听到或读到古典时代的人或"哥特人"（特别是在德语文献中），我们自然而然地根据这些时期的艺术想象出一个典型的形象。

---

(1) 见彼得·温奇〔Peter Winch〕，"理解原始社会"〔Understanding a Primitive Society〕，载《美国哲学季刊》〔*American Philosophical Quarterly*〕第一卷（1964年），第307-324页。重印于威尔逊〔B·R·Wilson〕编的《理性》〔*Rationality*〕（牛津，1970年）。其中另有一些文章讨论了这个争议性问题。另见《理性与相对主义》〔*Rationality and Relativism*〕，由霍利斯〔Martin Hollis〕和卢克斯〔Steven Lukes〕编辑（牛津，1987年）。

(2) 见艾伯斯菲尔特，《人类行为生物学：人类习俗学概念》〔*Die Biologie des Menschlichen Verhaltens: Grundriss der Humanethologie*〕（慕尼黑，1984年）。

约翰·赫伊津哈和恩斯特·罗伯特·库提乌斯〔Ernst Robert Curtius〕等伟大的人文主义者曾警告我们，不要使用这种思维捷径。我曾经把这种思维捷径称为"相貌谬误"〔the physiognomic fallacy〕。[1] 我得承认，我本人的研究领域，艺术史要对许多这类误解负责，因为它总是宣称每个时期的风格能够而且必须被解释为一种征象，或者——用艺术史的行话来说——某个特定时期或民族的精神的表现。因此，艺术理论中的表现主义先驱威廉·沃林格〔Wilhelm Worriger〕[2] 七十五年前便在他的《哥特艺术的精神》〔*Der Geist der Gotik*〕一书中非常坚定地宣称："对艺术史来说，'人'几乎是不存在的，'艺术'亦然。它们是意识形态的偏见，它们把人类心理学贬到了枯竭无味的地步。"因此，中世纪艺术中的装饰风格和衣饰风格使他得出了一个令人惊讶的结论："北欧日尔曼人与宁静安闲是无缘的，他们的创造力总是集中于放纵无忌的运动的观念上。"他显然从不曾自问，"不安定的菲尔"〔Fidgety Phils〕[3] 的观念是否能从别种证据上得到证实，他也不曾自问，他的诊断是不是被凡·艾克兄弟、弗美尔或卡斯珀·大卫·弗里德里希〔Caspar David Friedrich〕等人的艺术所证伪。不管怎么说，这些人也算是"北欧日尔曼人"吧。所谓的"阐释圈"〔hermeneutic circle〕，亦即寻求证实初始直觉的努力，如果只承认貌似有理的证据，便会退化为循环论证。正是这样，有人根据当时人们"观看"世界的方式来解释这个时期某种艺术风格对空间的处理，而人们观看世界的方式反过来又被认为导致了各种不同的再现特征——谁也不曾问一问，那些对西方的透视法一无所知的人，当他们不愿被人看见时，是否（正如一位心理学家诙谐发问的那样）就不能在一根柱子后藏起来，[4] 是

---

〔1〕见我的"艺术与学术"〔Art and Scholarship〕，载《木马沉思录，艺术理论论文集》（伦敦，1963年）。

〔2〕见沃林格，《哥特艺术的精神》，（慕尼黑，1910年），第10页，第50页。

〔3〕这是赫夫曼-多纳尔〔Heinrich Hoffmann-Donner〕1847年写的一本德文小人书上的人物。其德文名字是 Zappelphilip。该书描述了许多淘气鬼的恶作剧。"不安定的菲尔"是一个永远坐不稳的人物。他每每把桌子推翻，洒了满身的菜汤，然后又大哭大闹。我这个比方是个玩笑。我是在嘲弄沃林格所谓"北欧日尔曼人永远是不宁静的；就象菲尔这位淘气鬼"的观点——作者给译者信中的注。

〔4〕这位心理学家就是M·H·皮雷纳〔M·H·Pirenne〕，《光学、绘画与摄影》〔*Optics, Painting, and Photography*〕（剑桥，1970年）的作者。关于这个问题，还可见我的《艺术与错觉，图画再现的心理学研究》（纽约，1960年）。

否因为中国人的画里没用明暗对照，他们便不能够在大热天里到树阴底下去乘凉？

我相信，诱使艺术史采纳文化相对主义的那些谬误，在别的人文学科里也同样出现，我指的是依据静止物进行推论〔ex silentio〕的方法。这种推论法认为，过去人们的生活和思想所表现的特征仅限于我们从当时的艺术表现中所看到的那些。众所周知，一位古典语言学学者曾经认为，古希腊人很可能都是色盲，因为他们用于描述颜色的词是那样少。假如果真如此的话，我们得认为我们自己也是色盲，因为我们语言中颜色的名称比我们能够知觉到的颜色要少得多。这位古典语言学者的看法当然是出于对语言本质的误解。语言如果要想起到交流的功能，就不得不具有选择性。确实，各种语言的不同选择性给从事翻译的人带来极大的困难。不过，我们得同意波普尔的意见。波普尔警告我们，在翻译问题上，不要把"困难"和"不可能"混为一谈。虽然把一句话的意思用另一种语言表达出来常常是很困难的，以致于我们总得加注或是换一种语言表达方式，但是，原句的意思终究是能表达出来的，尽管有时候可能要牺牲原句的简洁和优美。〔1〕

不用说，其他时期和其他文明的伟大文学作品也给我们带来了同样的困难：其中的概念，人际关系以及风俗惯例常常需要费力地解释。但是，尽管我们在这方面得化很大力气，我们却不能因此而觉得，我们在异邦文明的诗歌散文中看到的世界就是这些诗文赖以产生的日常现实。在语言中是这样，在艺术形式的手段方面更是这样。原典中的套语〔topoi〕根本不能反映无限多样的日常经验，而只反映各种文学流派自成一体的传统。奥尔巴赫的《模仿》等书已向我们证明了新的表现手段能在什么程度上容纳新的经验。但是，即使这些经验没有进入文学，我们也无权认为它们从不曾在日常生活中出现。〔2〕应该承认，我们不能十分确切地知道这一点。很显然，普鲁塔克的著作也依靠了古代世界的传统和惯例，其中有许多问题还未

〔1〕见波普尔，"框架的神话"〔The Myth of the Framework〕，载《哲学的放弃与公共的利益：庆祝 P·H·施尔普论文集》〔*The Abdication of Philosophy and the Public Good: Essays in Honor of P.A. Schilpp*〕，由弗里曼〔Eugene Freeman〕编辑（伊利诺州，拉萨尔，1976 年）。

〔2〕见奥尔巴赫〔Erich Auerbach〕，《模仿：西方文学中对现实的再现》〔*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandische Literatur*〕（伯尔尼，1970 年），英文本名为 *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*，由特拉斯克〔Willard R·Trask〕译（普林斯顿，1953 年）。

作出解答，而这些问题或许是现代心理分析学家所感兴趣的东西。歌德所说的"他们却原来都是人"更多地并不是一种绝对真理，而只是一种假设。我们也许可以称之为一种有效的假设或一条有启发性的原理，[1] 因为我相信，我们任何时候都值得作这样一种最初的假设：甚至在研究异国他乡或遥远时代时，我们也得和人打交道，而这些人与我们并不是那么相异的——尽管这种假设有时可能经不起深入的考证。

我这里或许可以插入一段小小的轶事，这段轶事比冗长的理论思考更能说明我的上述信念。我有一次和别人讨论文艺复兴思想史。在反驳对手时我说，人们不应该把"文艺复兴人"作为一个单独的种类来对待。我说我确信这些人也喜欢早上睡懒觉。这话未免有些冒失，但我却得到了不该享受的运气，因为我在第二次见到对手时居然能够告诉他，莱奥纳尔多·达·芬奇描述过托斯卡纳床架上的象征雕刻，这些雕刻警告睡懒觉者不要过多地浪费光阴，"特别是在早晨，当人们经过休息，头脑清醒，应该准备做出新的努力的时候。"[2]

我想要说明的只是一种简单的见解：在谈论"人"时，我们不要忘了老亚当。[3] 老亚当强调，应当满足人类共有的那些倾向或愿望。确实，各种不同的文化运用了无数种不同的方法来把握人类自然本性的公开表现，[4] 但是，不管采用了哪种特殊的解决办法，任何一种生活方式都必须得到表现。在一种生活方式中，如果寻求满足的愿望和文化要求的压力之间的张力没法得到表现，这种生活方式便是不可想象的。文学尤其经常地涉及了这些张力，以堂吉诃德和桑乔·潘萨〔Sancho Panza〕这两个人物为例：前者的脑子被其文化的理想搞得团团转，而后者却是个十足的农民，知道自己想要的东西。这两

---

〔1〕见小E·D·赫希〔E·D·Hirsch, Jr.〕《解释的目的》〔*The Aims of Interpretation*〕（芝加哥，1976年），特别是第32页。

〔2〕见《莱奥纳尔多·达·芬奇著作集》〔*The Literary Works of Leonardo da Vinci*〕，J·P·里克特〔Richter〕编（牛津，1939年），第一卷，第385页。

〔3〕这里指人类始祖亚当，他与夏娃一道，偷吃禁果，于是被逐出天堂。由于我们都是亚当的儿女（据圣经），因此，我们都继承了他的原罪。人类不是天使，因而我们身上多少具有某些亚当的特质，也就是说，我们常常会忘乎所以。——作者给译者信中的注。

〔4〕见哈特曼〔Heinz Hartmam〕、克里斯〔Ernst Kris〕和洛温斯坦〔Rudolph M.Loewenstein〕的"关于'文化和人格'的心理分析评论"，〔Some Psychoanalytic Comments on "Culture and Personality"〕，载《心理学问题》〔*Psychological Issues*〕，第四卷，第2期（1964年），第86–116页。

个人物正象莫扎特《魔笛》〔Magic Flute〕中的塔米诺〔Tamino〕和巴巴基诺〔Papageno〕。古印度的戏剧中也有类似的对立：一个是高贵的英雄，说的是梵文，另一位是喜剧人物，名叫维度沙卡〔Vidushaka〕，他虽然出身婆罗门种姓，却讲中部和北部方言，而且总是在外面纵情吃喝。[1]

在谈到异国文化及其价值的难以理解时，我们不要忘记考虑这方面的种种重要区别。作为自然之子，人类之间的共同之处比各种精细高深的领域之间的共同之处要多得多。梅菲斯特不无目的地对浮士德说："最坏的伙伴会使你觉得你是人中之人。"由于这话是魔鬼说的，我们可以认为他说的是"真正最坏的伙伴"。确实，我们后来又听见他在奥艾尔巴赫的地下酒店里对浮士德说："请看看，他们的兽性将要发挥得多么淋漓尽致。"在这过于高尚的人性下面有一层兽性：

Uns ist ganz kannibalisch wohl
Als wie fünfhundert Sauen.
〔我们真是非常快活，
就象五百只猪猡。〕[2]

不过我们不要忘记，只有特定的文明才具有产生这种退化的机会。有些文明禁止喝酒，所以就不会有这种公开的狂欢喧闹。另一方面，对歌德及其同时代的人来说，还有一些更高尚的摆脱正规文化束缚的方法：

Zufrieden jauchzet gross und klein
Hier bin ich Mensch，hier darf ich' s sein.
〔大人小孩都雀跃欢腾
这里我是人，这里我有权做人。〕[3]

"这里"当然是指城门外，指处于自然本性的无拘无束状态。但是，这种解放感也同样是特定文化所独有的，也许它在卢梭之

〔1〕维度沙卡：一至九世纪印度古典梵文戏剧中经常出现的一个喜剧人物、一位备受剧中主人翁以及观众宠爱的小丑。在十四至十九世纪的印度民间戏剧中，维度沙卡的形象再度成为剧中主要角色。——译注。

〔2〕这里和前面所引的诗句出自歌德的《浮士德》第一部，《纪念版全集》，13：66，94。

〔3〕歌德，"城门前"〔Vor dem Thor〕，《浮士德》第一部，《纪念版全集》，13：40。

前是不存在的。不过，田园诗传统使我们想起牧人的生活。与自然亲近的生活，很久以来就被城里的居民理想化了。这些城里人渴望一种远离文明的压力和烦恼的生活。我们这些城里人（如果我们可以相信席勒的话），只能在有幸的片刻才能摆脱文明的重压。我说的是席勒的"欢乐颂"〔Ode to Joy〕：

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.
〔你的魔力能使被严酷习俗
所分裂的一切重新团聚，
在你温柔的翅膀下面
一切人类成兄弟。〕

席勒所说的"习俗"〔Mode〕指的是惯例，也就是希腊人所谓的与 Physis〔自然〕相对的 thesis〔定法〕。诗人说的是：一旦摆脱了惯例的束缚，一切人类都是相同的。

人们指责理性时期把这种对立过分简单化了，这种指责也许有道理。但是，多亏了这种极端的简化，我们才有了"人的权力"和"人道主义"〔Humanitat，或译人性〕等概念。另一方面，这种简化也反过来解释了"历史阶段独特论"这种反应。"历史阶段独特论"远在黑格尔之前便已经出现。

两百年后的今天，我们应该很清楚地看到，惯例与自然的两极相对已不足以充分解释文化生活的无限多样。我们的生物遗传更多的不是由外显特质组成，而是由可以在社团生活中得到发展或衰退的心理倾向组成。在动物和人中，这种发展都不是可逆转的。有些行为模式确实变成了第二本性，并以其本身的智力、可能性和局限性创造出特定类型的人。有意研究这些复杂过程的人文学者一定得求助于心理学，因为不管心理学这门科学包含着多少学派和问题领域，它们都逃不出亚力山大·波普〔Alexander Pope〕的格言："纯粹地研究人类才可谓'人'"〔The Proper study of mankind is Man〕。确实，由于心理学力图成为一门科学，所以它不应该屈从于某种教条，甚至不屈从于"人类同一"的教条，不过，我赞同现在那些反对相对主义的人。〔1〕我和他们一样，相信我们应该从这样一种假设着

〔1〕见斯塔格尔〔Justin Stagl〕，《文化人类学与社会》〔*Kulturanthropologie und Gesellschaft*〕（慕尼黑，1974 年），第 120 页。

手工作：人的心理确实存在恒常性〔constants〕，这些恒常性是人文学者可以认真考虑的。当然，我们不要期望过高。喜爱有节奏的运动或动作，这是一般人所共有的心理，这话听起来平常，但是，假如没有这种重要倾向，我们就不会有各种各样的舞蹈以及各种精巧的韵律——这种韵律在西方音乐和印度音乐中开出了如此奇妙的花朵，并在各个民族的诗歌中产生了永世常新的奇迹。〔1〕

我相信，视觉艺术同样也依靠生物基础。就象各个民族的装饰艺术都表现了人类具有喜爱节律性秩序的心理倾向一样，喜爱光明和壮丽也是人类共有的心理。人是一种爱光的动物。假如人象白蚁一样怕光，他就会躲避光亮。因此，明亮的光辉、光线和闪光一直被认为是世俗力量和宗教力量的最显著特征，是为了引起人们注意或敬畏的。应该承认，如果完全从这些先天的积极反应来解释艺术的起源，那一定会引起误解。只有满足和克制之间的相互作用，只有满足的延误和预期的超越之间的相互作用才能导致我们所说的艺术的产生。然而，要使这种相互作用得以产生，需要一种发达的传统以及对那些能够控制上述心理效果的大师的普遍敬慕。但是，尽管这些因素的相互作用所产生的结构和序列各不相同，它们都在张力场的范围内发生作用，而这些张力场则从人类普遍反应这一原则的两极中获得能源。在任何社会团体中，每一种颜色、每一种声音，当然还有每一个字都具有一种感情调子，决定着这种颜色、声音和这个字在该社会中的确切位置。不用说，假如不作移情方面的努力，外人便无法理解这些各不相同的系统。不过，有许多证据表明，这些系统之间具有足够的相同特征，使我们有理由作移情的尝试，一般地说，每一种感觉道〔Sense modality，或译感觉形态〕都会唤起别的感官的共鸣，产生一种交感〔correspondence〕，这种交感有助于我们进行理解。每种语言都可以求助于联觉比喻。语言的这种普遍能力一定要归功于人类这种先天的心理倾向。〔2〕在德语中有"helle Freude〔明亮的快乐〕，在英语中有"bright hope"〔光明的希望〕之说。艾布尔-艾伯斯菲尔特〔Eibl-Eibesfeldt〕报告说，在新几内亚的艾波人〔Eipos〕中，有一种表达快乐的说法："太阳照在我的胸部"。假如白蚁也有一种语言，它们会说："黑暗的快

〔1〕见我的《秩序感：装饰艺术的心理学研究》（牛津，1979年）。

〔2〕关于这些问题的讨论，还可参见我的"艺术中价值的视觉比喻"，"表现与交流"，"漫画家的兵器库"，均载《木马沉思录》。另见我的"作为艺术范例的语言巧智：弗洛伊德的美学理论（1856-1936）"，载《致敬集：文化传统的解释者》（牛津，1984年），第93-115页。

乐”，“阴暗的希望”，“黑夜降到了我们的触角上”，因为它们都是避光的。热带气候的居民当然更喜欢凉爽，而不是暖和，因此，印度人宁可受到清冷〔coolness〕的接待而不愿受到温暖的〔warmly〕接待，但是尽管这样，印度的吉塔人〔Gitas〕仍然把神比作一千个太阳的光芒。

我决不是想让从事日尔曼语言文学研究的学者去进行一次追猎有关比喻的心理学文献的远征。这一文献也许还有待于后人来写。〔1〕我曾惊奇而又充满钦佩地发现，在日尔曼语言文学研究者的典范性研究中早就记下了这些见解。我指的是用雅各布·格林和威廉·格林〔Jacob and Wilhelm Grimm〕的基金编的德语词典。一次偶然机会使我幸运地在那本字典里找到了联觉比喻的例子，这些例子可以说明我的信念：有些心理反应具有普遍的效力。我真没想到，字典里埋藏着那么多对研究表现的心理学家有用的财富。

我推荐大家去看看这本字典里的 süss〔甜的〕词条，虽然你们也许得化一天的时间才能看完。这个条目及其派生词至少占了七十八栏。但在词条的开头我们就读到了一种非常重要的见解。我们读到，süss 最早并不表示一种味道（这种味道后来又被运用于别的感觉状态，如甜蜜的微笑、甜蜜的和谐、甜蜜的宁静等），相反，这个词看来最早指“摸起来柔软”，“温柔或舒适”，也就是说，它指的是我上面说过的那些人类感觉的正极，正因为如此，它也表示一种生物学上令人愉快的味道。不过，这一较窄的意义只有在与苦或酸等其他味道相对时才是确定的。当然，苦和酸本身又指向了更大的感情范围。不过，该词典也讲到了人们对甜过头的反应，这种反应在心理学上和美学上极为重要。它的派生词 süsslich（大致与英语中的 syrupy〔甜蜜的、甜腻的〕相对应）具有贬意，特别是从十八世纪以来，这个词开始用来表示一种反感或嫌恶。因此，它又预示了 kitschig（大致相当于“chocolate-boxy”或“cloying”〔发腻或乏味的〕）的意思，而这层意思反过来又影响到“甜的”这个词的联想意义。我们不再愿意把这个词作为表示美学上赞同的词。我们生活的这个时代毕竟对 kitschig〔发腻、乏味〕特别害怕，

〔1〕见L·E·马克斯〔L·E·Marks〕，《官能的统一：各感觉道之间的相互联系》〔*The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities*〕（伦敦，1978年），和C.E.奥斯古德〔Osgood〕的“视觉—语言联觉倾向的跨文化普遍性”〔THe Cross-Cultural Generality of Visual-Verbal Synaesthetic Tendencies〕，载《行为科学》〔Behavioral Sciences〕5（1960年）。

因而这个时代尤其欢迎与之格格不入的艺术反应。

假如比较文学研究能够得到扩展，直至包括对表现进行比较研究，那将是很受欢迎的。在表现的比较研究这个领域中，比喻的意义也许能成为一座引向联觉这一广阔而又迷人领域的桥梁。联觉研究是心理学能够胜任的。不过，对表现的研究不是本文的任务。为了不再浪费时间，我想用一个例子来概括我的基本观点。

我希望西蒙·达赫〔Simon Dach〕1638 年写的一首诗的前两节在这里不会不受欢迎，因为它将把我们带回日尔曼语言文学研究。这首诗的题目是"新郎致首次登门的亲爱新娘"〔The Bridegroom to His Dearly Beloved Bride on Her First Visit to His House〕：

Seid mir tausendmal willkommen,
Ihr mein Trost und Sonnenschein!
Ach, was Segen, Heil und Frommen
Kommt mit euch, mein Licht, herein!
Welch ein Glanz bricht durch mein Haus
Jetzt mit güldnen Strahlen aus!

Alles beut euch dar die Hande,
Nichts bei mir ist so erstarrt,
Das nicht lacht e; ja die Wande
Merken eure Gegenwart,
Eure, die ihr sie in Gold
Bald hernach verkehren sollt。
〔一千个欢迎，我的新娘，
你是我的安慰，我的太阳!
啊，你带来了何等的
幸福、虔诚、健康!
一道光辉划破这新房
带着金色的灿烂飞扬!

每一样东西都向你致意、微笑，
屋里的一切无不欢蹦乱跳
看，你眼前这道道白墙
顷刻将被你，我的阳光，
变成块块金砖，

闪闪金光把你我照亮。〕[1]

训练有素的日尔曼文学研究者肯定能够马上向我们解释，这首诗如何与新婚贺诗〔epithalamia〕的传统联系着，它在达赫的作品中又占据着怎样的地位。他还会告诉我们，诗人是以当时委托写诗的那位富豪的口气来写这首诗的。因此，我们可以同意这样的观点：重要的永远是原典，而不是我们一无所知的所谓作者的感情。但这并不意味着原典就可以保证公正的游戏。我们必须同意解构主义者〔deconstructionist〕的说法，"一道光辉划破这新房"也可以解释成暗指一场大火，而狂热的弗洛伊德主义者可能会认为，大火是焦虑的象征，象征着新郎担心新娘会破坏他舒适的单身生活。我们也不能不允许正统的经济地位决定论者从中得到暗示，说她可能想卖掉房子——因为诗里说她"顷刻"将把墙壁变成"金砖。"

玩笑归玩笑。认真地说，我们不应该让别人剥夺我们的这种信念：我们能够理解和欣赏这些诗句，因为它们原是为了让人理解的；我们也完全无需顾虑这样一个事实：所谓的"巴洛克时代"的中产阶级文化与我们的生活方式迥然相异，因为我们的想象力可以弥合这一时代隔阂。假如想象力不能够这样做，那它还有什么用场？[2]

不过，文化相对主义者还是受欢迎的，因为他们提醒我们，假如某个社会里，诱拐或买卖新娘是道德准则，而且这个社会里没有人住在房子里，那么，这个社会就比较难以理解产生这首诗的情境。但是，假如社会隔阂的障碍果真是不可逾越的，那我们就得永远告别歌德的"世界文学"的梦想。歌德也永远不会创造出"世界文学"这个优美的术语——假如他在读荷马、莎士比亚、哈菲兹、加梨陀娑以及普鲁塔克时没有得出这样的一种信念："他们却原来都是人。"

〔杨思梁译〕

---

〔1〕出自西蒙·达赫《诗集》〔*Gedichte*〕，四卷本，由瓦尔特·齐泽梅尔〔Walther Ziesemer〕编辑（哈勒，1936—1938年），第一卷，第49首，有注释。我把原文的古德语改用现代拼法。

〔2〕关于想象力在人文科学中的作用，还可参见我在美国艺术与科学学院的演讲："艺术与人文科学的交汇。"

《新　发　明》

东方的发明，西方的反应[1]

NOVA REPERTA: EASTERN INVENTIONS AND WESTERN RESPONSE. Translated from the author's unpublished script.

我荣幸地应邀到你们这座新建的"现代文化批评分析中心"来作访问学者。我已经被告知，这次讲座的主题是"交叉学科"这一概念。假如不是半个多世纪以来一直在和交叉学科这项工程打交道，我说什么也不敢接受这一吓人的任务。我这话指的是伦敦大学的瓦尔堡研究院。

该研究中心的创始人是阿比·瓦尔堡。他力图通过研究中心的图书馆和中心开展的各种活动来证明，如果人文科学中的单个学科抛弃他称为各种传统科系的"前沿卫兵"，提出一些跨出狭隘专业的问题，它们一定会受益无穷。你们可能知道，瓦尔堡在上世纪末受过专业艺术史学家的训练，可是他很快发现，艺术史领域里有些问题。如果不越过该领域来看是无法解决的。他在撰写关于波蒂切利的《春》和他的其它神话题材作品的博士论文时遇到了这样一个问题：古典文化时期〔Classical antiquity〕对文艺复兴的艺术家和赞助人具有什么样的意义？他不久又发现，在研究文艺复兴艺术史中其它的主题或课题时他仍然得碰到这个问题。实际上"Was bedeutet das Nachleben der Antike"〔古典遗产的意义是什么〕这个问题是每个研究西方文明的学者都可能碰到的，不管他是在研究哲学史、科学史，法律史，文学史或学术史，艺术史还是建筑史。因此，瓦尔堡认为，这个问题作为他所捐献的用于研究文化史的图书馆的一个基本课题〔general theme〕是再恰当不过了。

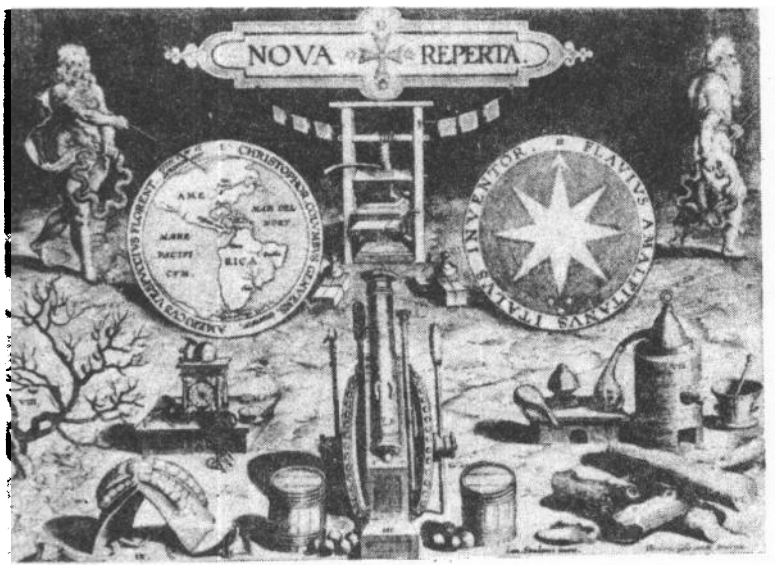
---

〔1〕1987年4月在美国新泽西州新布伦瑞克市〔New Brunswick〕的拉特格斯大学〔Rutgers University〕的演讲。译文直接译自作者的手稿。

当“瓦尔堡文化科学图书馆”迫于世界形势而不得不从汉堡迁至伦敦之后，它的研究主题被不恰当地译成了“古典传统研究”。所以，归属伦敦大学的这所研究院的院长的衔头便是“古典传统史教授”。我当时在这个研究院里承受的也是这个衔头和任务，而不是“艺术史学家”的衔头。有时候我确实觉得如果我一味专注于艺术史研究，我是在逃离职守，好在这种情况不常发生。

在研究我决定今天向你们介绍的这个问题时，肯定没有发生逃离职守的情况。“东方的发明和西方的反应”这个话题似乎主要涉及科技史，而我当然不是这方面的专家。但是我希望向你们证实，这一历史恰恰涉及到古典传统在西方文明中的命运。简言之，东方文明的影响缓慢地但却实实在在地动摇了古典传统的垄断权；一千多年以来西方人想当然地认为古典传统具有这种垄断权。东方发明的影响使西方意识到，地球上的文化是纷繁多样的，这一意识反过来迫使西方对迄今为止所盛行的价值标准提出疑问。

我的这些反思是由一组题为《新发明》〔Nova Reperta〕的十九幅版画所引出的。这组版画是约翰内斯·斯特拉达〔Johannes Stradanus 或 Strada〕也就是扬·凡·斯特雷特〔Jan Van Straet，1523–1605〕设计的。斯特拉达是一位在意大利工作的佛兰德斯人，他主要在梅迪奇宫廷里，为挂毯画装饰图案。这组版画显然是分两批刻完的，第一批九幅是特奥多·加莱〔Theodor Galle〕镌刻的，你们这儿看见的就是加莱刻的第一幅画。第二批十幅新增加的发明先由科拉尔特



251—1 《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

〔J·Collaert〕镌刻，后来由菲利普·加莱〔Philippe Galle〕接着刻完。其中有一幅的文字表明，该发明是1599年才发表的。

你们看到的这第一张画〔图251—1〕很清楚地说明了这组版画所要传达的信息。你们看，画的左边有一位年青人正在步入世界的舞台，他手上拿着的家伙正在指向地球中的美洲大陆，那上面写着哥伦布〔Christopher Columbus〕和亚美利哥·维斯普奇〔Amerigo Vespucci〕的名字。画的右边一位银须飘逸的老人正离开世界舞台。年青人和老人的右手都握着一条衔尾蛇，这一象征符号源于古埃及象形文字中据说是表示时间的词，古代埃及的圣人们试图用这一符号表示时间的循环往复性。所以说，这两个人都是"时间"的拟人形象，就象你们在一只花饰陶器〔Maiolica〕碟子上看到的一样。这幅画的意思很清楚：旧的时代正在逝去，新的时代已经来临。这幅版画实际上是整个系列版画的预告。为了清晰明了，以后每一幅下面又标有数字和文字说明。看过这套画的人还记得，它们分别是：美洲的发现〔图251—1〕、罗盘针〔图251—2〕（在这儿被错误地归功于亚马尔菲的弗拉维奥）〔Flavio of Amalfi〕，印刷术〔图251—4〕，火炮〔图251—3〕，火药〔图251—13〕，钟〔图251—5〕，一种据说可以治梅毒的特效药〔图251—6〕，酿造场〔图251—7〕，丝绸〔图251—8〕和马镫〔图251—9〕。

即使在我详细介绍这些发明之前，我也可以提请你们注意我们在中小学时就学到的一个事实：这些发明中有几项来自中国，其中当然包括罗盘针和火药，这两项发明确实改变了整个

251—2　罗盘针，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

世界。

我已经说过，这套版画的设计者十六世纪末曾在佛罗伦萨的梅迪奇宫廷里工作。实际上，他是瓦萨里〔Giorgio Vasari〕的学生和助手。瓦萨里本人当时是佛罗伦萨一位很有影响的宫廷画家。这一点有助于我强调那套版画的真正重要性，因为正是瓦萨里本人使得文艺复兴的观点，即"古典时代再生"的观点广为人知。他那本著名而又价值无比的《艺术家名人传》首版于1550年，并在1568年再版。该书旨在按时间顺序记录艺术经过黑暗时期的暗淡后再生的历史。瓦萨里认为，文艺的复兴等于再现现实的艺术技巧的进步。这一进步经历了从拜占庭圣母的粗糙图式化形式到1300年左右乔托画中的现实主义蠕动，进而到马萨乔和拉斐尔的伟大成就的历史过程。瓦萨里认为这是一场真正的复兴或再生。因为他坚信，他那个时期的艺术家成功地恢复了在黑暗时期失去的一切，幸运之轮转了向，古典作家描述的、古典时期发生的过程已得到重复，这一过程就是人体表现的技巧从古风式的呆板向古典姿式，甚至更接近对自然的把握的进步。难怪这个从循环论方面来看历史的时期会把衔尾蛇的符号作为时间的象征。

当然瓦萨里并非头一个根据往昔辉煌的复兴或再生来赞美当时的成就。先他两百年左右的文艺复兴先父们也正是想恢复古典文化的黄金时期。罗马的废墟和那些高高耸立的建筑常常使后辈想起当时那个具有比他们时代更伟大的权力和技巧的时代。那个时代，正如一幅描绘罗马废墟的速写中的拉丁短语所说的"Roma quanta fuit ipsa ruina docet"〔就连这些废墟也看

251—3　火炮，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

到过罗马是多么宏伟）。一旦发现了合适的手段，散布这种辉煌的愿望便是不可遏止的了。但是，也许比物质上的废墟更意味深长的是古典作家著作中记录的古代文化的遗风，这些作家有奥维德、维吉尔和西塞罗。事实上可以证明，恢复古人价值的冲动始发于语法学家和其他文人。他们谴责拉丁语风格的堕落和用词的邋遢。我们习惯上称这些人为人文主义者，因为他们主要对那些至今仍被我们称为人文科学的研究感兴趣，也就是说，他们的兴趣在诗歌和修辞学上，而不在医学、法律或神学上。不过大家都知道，这些人文主义者中间也有些学究气的人，他们迫不急待地让学生们用古典风格写作，而对任何使用西塞罗著作中没出现过的词的人则极为不满。

你们也许纳闷，我为什么向你们讲这些。然而奇怪的是，在这些近乎学究气的努力和斯特拉达的系列版画所赞颂的发明之间存在着不可否认的联系。因为正是十五世纪的一位语法学家最早注意并写下了西塞罗和古典时期的人所不知道的词或术语，而这些词我们今天是没法不用了。这位语法学家的名字是阿雷佐的约翰内斯·托尔泰利（Jahannes Tortelli from Arezzo），他于 1471 年出版了一本书，主要讨论了源于希腊语的词。

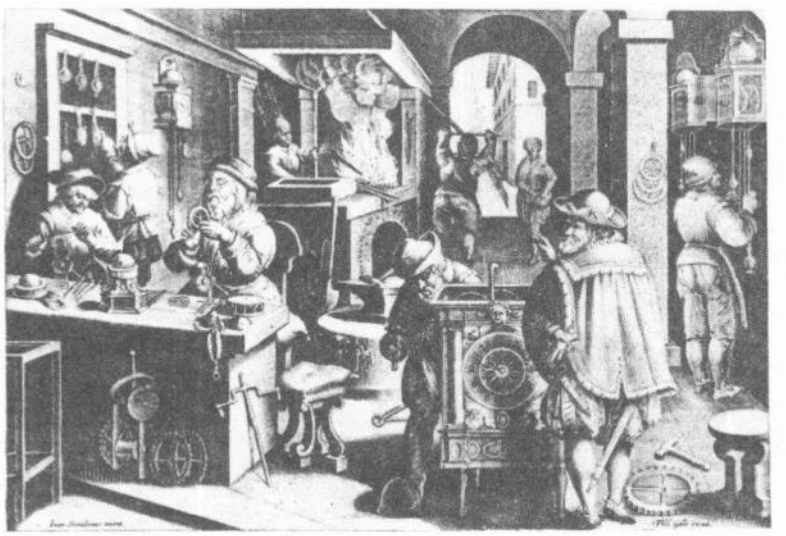
有一个词“Horolgium”（闹钟）使他扯起了这种新发明的用途及其新奇性。扯完之后他又说道，现在有了许多新发明，比如罗盘针，更不用说那种可怕而又神奇的爆炸器，他把这一爆炸器比作雷霆。他接着说，古人没有马镫（图 251—9）和水车（图 251—10），我们现在也还没给它们找到名字。“棉花”和

251—4　印刷术，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

那种奇妙的乐器"风琴"，拉丁语中也没有固定的词可以称呼它们。他接着毫无系统地列举了食糖和蜡烛的引进，还说古人既不知道鹰猎训练术，也不知道镀金和乌银镶嵌的程序，他说这两项技术是金饰匠们最近才发明的。眼镜〔图 251—15〕也是新鲜玩意儿，吹箭筒〔blow gun〕也一样；丝绸在古代也是稀罕物。他说这一切都证明：需要找到新词来称呼新东西。因此他很高兴地引用了著名语法学家普里希亚努斯〔Priscianus〕的权威性话语来作为他的结论。普里希亚努斯说，如果作家们的胆怯使他们不敢使用新词，而这些词又是新的东西所要求的，那么拉丁语就永远只能被禁锢在一个窄小的天地里。

换句话说，这位人文主义者，这位语言和风格学者在宣称，正统的人文主义计划是不切实际的，我们简直不可能重新回到西塞罗的语言中去，因为我们得谈论一些西塞罗一无所知的事情。

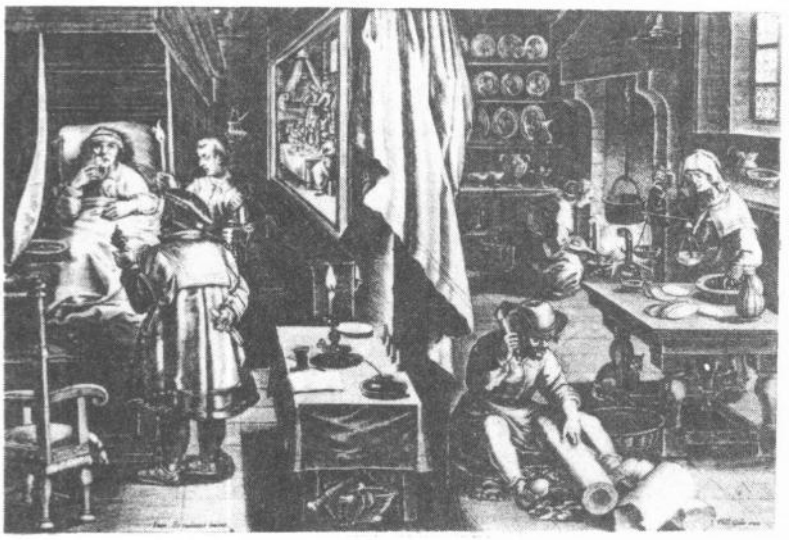
这一点首先由一位语法学家注意到，这显然是很有意义的，不过我们都知道，凯撒没有用过野战炮，维吉尔也没有把诗歌送给印刷商。然而尽管这样，从这些文学上的事件转到斯特拉达的《新发明》系列版画我们也还是感到了一种态度的转变，这种转变把十六世纪末的情形和一百年之前的语法研究区分了开来。斯特拉达受雇的梅迪奇宫廷在其对科学的兴趣方面，早于其他欧洲人。弗朗切斯科·德·梅迪奇〔Francesco de Medici〕以他在佛罗伦萨宫殿装饰的书房而著称，这间书房上描绘了各种财富和工业的源泉。实际上，斯特拉达也参加了这项工程，他画了一座颇似化学试验室的酿造场，他发表了



251—5　闹钟，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

那套分两批完成的系列版画显然也是为了迎合人们对科学的兴趣。现在我得回到这些版画上来。我似乎无需强调，如果没有我在瓦尔堡研究院的同事经常而又全面的帮助，我永远也不可能从事这种交叉学科的练习。这些人中最重要的有已故的奥托·库尔茨（他的博学以及他那丰富的文献学知识几乎令人不可思议）和已故的弗朗西斯·耶茨〔Frances Yates〕女士，耶茨的课题是文艺复兴思想研究。

斯特拉达赋予 Lapis Polaris〔罗盘针〕头等主要的地位，这并不出人意料。我们已经在他的第一幅版画上看到了罗盘针。李约瑟〔Needham〕在论中国文明和科技的巨著中花了一大部分讨论了这一发明的详细历史（图版第 4–8 页）。罗盘针的史话之所以如此迷人，是因为有证据表明，天然磁石的神秘特性最初是在巫术，准确地说是在泥土占卜术中发现的。幻灯片上是现代人重造的占卜版〔本文略〕，照文字证据的说法，这块占卜版再现了一张天体图，匙状物代表大熊星座或北斗七星。肯定是某位古人在某个时候注意到这一匙状物如果用磁铁做成而且它的把柄是指向北方的，那么它就可以与这一星座反映出同样的法则，或者说对同样的法则起反应。尽管罗盘针的巫术根源具有种种使人着迷的含义，但是我们的故事不受其影响。在中文里有日期确凿的材料描述了夜行的军队如何用磁石来定向，他们用一种鱼状或龟状的漂浮物标示方向，这些材料还提到了水手们用指南针的事，材料的日期大约是 1117 年。而欧洲最早提到罗盘针显然是在十二世纪末，当时，亚力山大·尼卡姆〔Alexander Neckham〕描述道，水手们转动一



251—6　治梅毒的特效药，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

只磁针，当针停下来时，它便指向朝北的方向。

火药〔图 251–13〕的故事也极为相似，尽管它的发明和传播显然是在一代人之后发生的。巫术在这儿很可能也起了作用。中国人有各种驱鬼神的方法，如猛敲门板或盖子，烧竹子、甚至放鞭炮，他们还使用了各种鬼神讨厌的燃烧器和火罐，文学作品中常把这些东西误认为是枪炮。不过除去这些不提，中国人确实在十一世纪就开始用硝石，硫磺和木炭制作燃烧物。1233 年和 1259 年，他们又用纸卷和竹筒来装这些燃烧物以便将它们投掷出去，这就是初步的火药。当时正是罗杰·培根〔Roger Bacon〕在欧洲描述火药和鞭炮的时间。欧洲对枪炮的最早描述出于 1326 年英国的一份手写稿。也就在这一年，总是善于抓住时机的佛罗伦萨人建立了一个委员会，来委任两个人专门制造金属子弹和金属炮弹，以防卫共和国管辖的城堡和村庄。当然，我们听到的总是"防卫"。正如你们知道的，斯特拉达把这一发明归之于嫉妒成性的恶魔〔infernals〕。

印刷术〔图 251–4〕的故事特别有趣。没人能否认也没人能否认过，在西方发明印刷术并由古腾堡〔Gutenberg〕在美茵茨使用印刷之前的许多年，中国已经知道了活版印刷。我这儿有现存的最早的印刷书，公元 868 年印的金刚经，这是由奥里尔·斯坦因爵士〔Sir Aurel Stein〕发现的，现藏不列颠博物馆。甚至活字印刷在十四世纪的中国已有史料记载，尽管 T·F·卡特〔Thomas F.Carter〕的权威性叙述（我用的正是他的这一叙述）不认为印刷术是东方传给西方的。

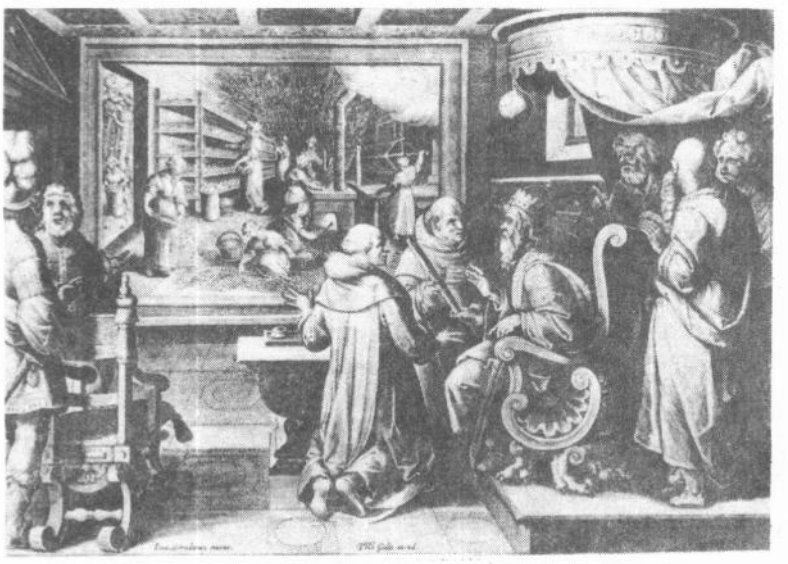
251—7　酿造场，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

必须引起我们注意的是卡特所证明的：印刷术的巫术背景〔又是巫术！〕。公元八世纪有一位日本公主令人用梵文印了一百万份佛教咒文，散发四方。人们当时发现，一篇咒文的力量可以随愿增加，一定非常兴奋。这次印的咒文有些留存了下来。但这种做法如何传入西方，这只能凭猜测。但卡特证明，刻版印刷可能是通过两种技术传播的，一是织物图案印刷技术，这种技术可能是顺着商业路线向外流传，二是印扑克牌技术。我认为这是一个很有道理的假设。玩扑克牌游戏在欧洲最早被提到的地点是在马赛。1397 年，巴黎颁布了一条法令，禁止工人在非星期天玩牌，后来又规定连星期天也不准玩。

印扑克牌和印圣像的技术大概在十五世纪上半叶同时传播。卡特很明智地强调，这只不过是推测，但是与前面几项发明连起来看，认为欧洲的印刷和东方有联系当然是有道理的。

斯特拉达的下一项发明是闹钟〔图 251–5〕。我们知道，闹钟十三世纪便在欧洲使用——古典时期和拜占庭世界已经知道了（滴漏的）水钟，最近，李约瑟博士已经作出猜测，认为中国人在闹钟上甚至也有优先地位。不过，中国人这项发明的上下文〔context〕又是巫术与宗教性的。十一世纪的一篇描述一台追寻天空的天文仪中就包括了闹钟的一种重要部件，摆轮。很可能闹钟的某些技巧和部件也是由远东人在自动学和天文学研究中发明的〔《第八届世界科学史大会文集》，佛罗伦萨，1956 年，325 页起〕。

我想，如果我不详细讨论版画中的第六项发明：性病以及据说可以治疗性病的药 hyacum〔图 251–6〕，你们是会原谅我



251—8　丝绸，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

的，因为除了它是一项发明之外，也许它与本讲座别无相干之处。十五世纪末梅毒在欧洲广泛流行，当时人们把它归罪于邪恶的占星术的影响。当时的广告大肆宣传，一种产于西印度群岛的名叫 Guiaca 的木头可作治疗药物，因而它成了"圣木"〔Legno Santo〕，尽管炼金术士巴拉赛尔苏斯〔Paraselcus〕一再指出它的无效性。一时间，这种木头甚至取代了真正的药物汞（见特姆金〔Owsei Temkin〕的文章，"1900 年前梅毒的治疗倾向和实际治疗"，载《药学史通报》〔*Bulletin of the History of Medicine*〕1958 年，29 期，4 页）。所以我们可以肯定，图版上这位可怜的患者毫无治愈的希望。这位患者的病因显示在墙上的图画里，这种方法成了霍格思的先声。

下一项发明是酿造场〔图 251–7〕，这又使我们回到了最棘手的问题上。甚至概述一下 R·J·福布斯〔Forbes〕的《蒸馏术简史》〔*A Short History of the Art of Distillation*〕也是我力所不能及的事。但是有些情况是很清楚的。斯特拉达很正确地指出古代世界确实不知道用蒸馏室造酒——烈性酒和纸牌的传播大约是同时的，也是十四、十五世纪的事。但是，如果他想暗示，蒸馏法——先蒸发一种液体然后再用冷却法将气体回收——是亚力山大时期的化学家所不知道的，那他就错了。这种蒸馏器在拜占庭手稿中有过说明和图解。奇怪的是虽然阿拉伯文中的许多术语与化学以及炼金术有关，而且甚至还有"烈性酒"这个词，但是我们不能就此得出结论说整个酿酒活动都是东方的发明。南部意大利可能是烈性酒的摇篮或源泉。在中世纪末，烈性酒成了一种社会力量和社会威胁（见尤里乌

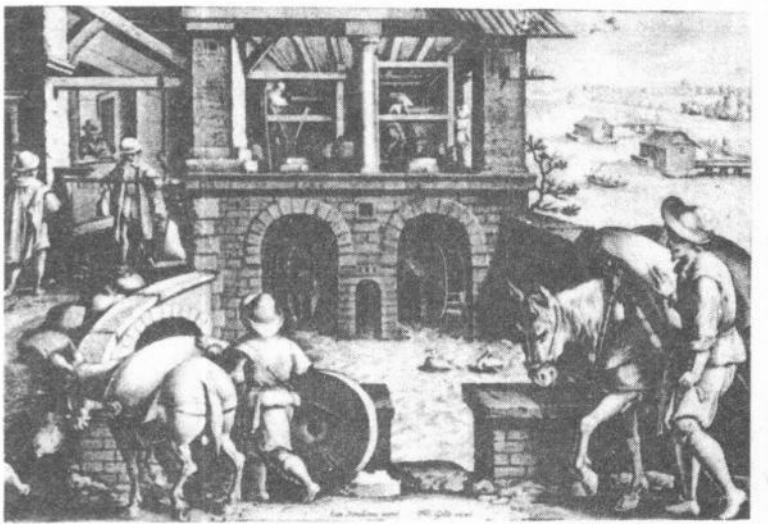
251—9　马镫，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

斯·鲁斯卡〔Julius Ruska〕，《烈性酒历史的新报告》，伊斯兰，1913年，IV／3)。

不过，斯特拉达的第八项发明，丝绸〔图251-8〕却又有确凿的证据，所以我可以说得简单些。我们一直都知道丝绸是从中国运来的。斯氏所刻的实际上是拜占庭历史学家普罗科匹厄斯〔Procopius〕在征战史〔指《查士丁尼皇帝征战史》，又名《当代史》〕第八本中讲的事件：当时，查士丁尼〔Justinian〕皇帝试图阻止僧侣们从东方带回蚕茧并在拜占庭孵化的贸易。在斯特拉达的时代和环境中，人们对这件事极其感兴趣，因为托斯卡纳〔Tuscany〕的大公爵们也赞成发展本地的蚕业。

马镫〔图251-9〕对我来说也是"一帆风顺"的，如果我可以用这个比喻的话。斯特拉达说马镫不为古代世界所知，这当然是对的。根据比兰〔Biran〕先生的一篇文章，色诺芬的剧作中那些关于如何上马的段落对于熟悉这种中国发明物的人来说，实在是不无幽默之处。建于公元七世纪的太宗陵墓上就有马镫图。显然，马镫是通过东方游牧人传入欧洲，大概是通过八世纪的阿尔瓦人〔Avars〕传入欧洲的。

水车〔图251-10〕又比较棘手。可以肯定，斯特拉达所刻的这台复杂的装置一定会使古希腊人或罗马人大吃一惊，尽管威特鲁威的著作中描述过水车。使科学史学家伤脑筋的是，他们难以把用于提水或带水的轮子和用于开动机械的轮子区分开来。在这儿，就象在别的一些事情上一样，李约瑟宣称的中国人的优先权得到了证实。毫无疑问，在我们的中世纪时期，



251—10　水车，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

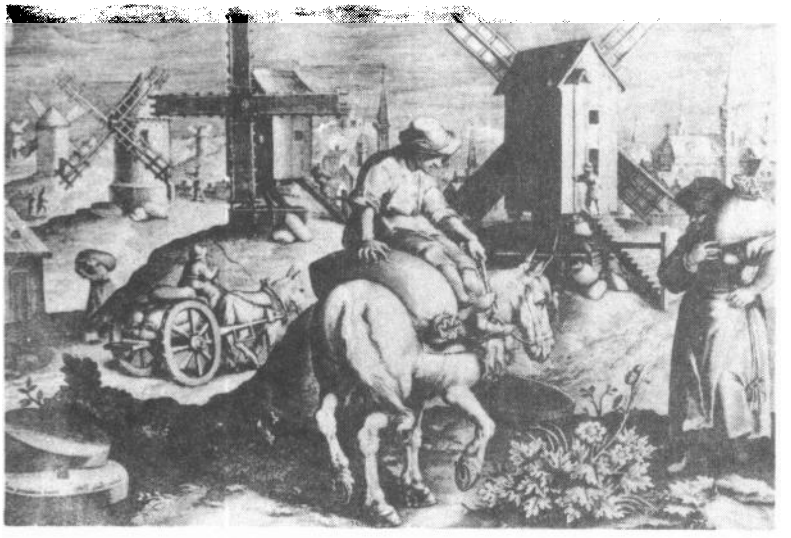
中国人就在使用这种机械，正如你们从这张源于14世纪的木刻中所看见的那样。

风车〔图251-11〕可就不同了。很难想象，欧洲低部地区的国家和希腊基克拉迪群岛上的迈克诺斯岛〔Mykonos〕在古代都没有风车，然而事实却是这样。风车最早是在波斯被描述的，不过有人作出了令人高兴的假设，说波斯风车的祖先是亚洲中部的风驱祈祷轮。这意味着风车也象印刷术和念珠一样，源于一种要经常重复佛教咒文或祈祷的宗教冲动。七、八世纪文字资料上提到的波斯风车显然被用于灌溉，就象荷兰的风车一样。你们在幻灯上看见的风车源于1300年左右的一种描述，它被用来磨玉米。你们将注意到，翼板的安排完全不同于我们熟悉的风车。李约瑟认为，欧洲的风车也许是独立造出来的。当旅游者和十字军把这一发明的消息带回欧洲后，欧洲人便自己装起了风车。

你们必须容忍我们的作者犯的一个大错误，他把橄榄油〔图251-12〕包括在《新发明》中了。不知有没有人能解释一下他为什么会犯这个大错误？

当然，他说到食糖这是对的。食糖〔图251-17〕也是在我的水车或风车里磨出来的。我们知道，古人只用蜂蜜作为糖料。中国人于公元285年第一次从印度支那引进了食糖，然后阿拉伯人再把它传入埃及、西西里和西班牙。

造糖术在大约1420年从赛浦路斯和西西里传入马德里，并在1503年传入加那利群岛（见卡特的书，130页）。顺便说一句，我现在还记得小时候看到过的一种我们称为Zuckerhut



251—11　风车，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

〔宝塔糖〕的锥形物，这东西是泰特〔Tate〕和莱尔〔Lyle〕所不知道的。

油画〔图 251–14〕确实不为古代世界所知，但是我不会争辩说这也是东方发明的——如果它确实是被发明的话。倒是让我们来欣赏一下斯特拉达画的杨·凡·艾克的工作室。凡·艾克的发明被斯氏的朋友和老师瓦萨里认为在绘画史上具有极为重要的地位。

尽管我们还没有讲完斯特拉达的版画，但是我们已经到了我声称的东方发明的尽头。Conspicilla〔眼镜，图 251–15〕肯定是西方发明，大约是在十三世纪末发明的。关于眼镜的最早描述显然出自比萨的焦尔达诺修士〔Fra Girdano〕在 1306 年的一次布道。这份布道稿被搁置在佛罗伦萨的一个书架上。

> 大约二十年前，发现了眼镜制造术，眼镜可以增加人的视力，这是世界上最好的和最必要的艺术。这么短的时间之前发明了一种前所未有的新艺术。我见过发明眼镜的人并且还和他聊过。

与我们的题目有关的倒是这一西方的发明传入中国的速度。李约瑟博士讨论了十五世纪几次提到眼镜的事。

斯氏声称为十六世纪发明的一种重要的新奇事可能会引起更复杂的优先权之争。这就是通过磁针偏差来测定经度的做法〔见图 251–16〕。磁针偏差中国人当然也是知道的，但是计算经度所需要的确切测量术甚至在斯特拉达本人那个时代还没有

251—12　橄榄油，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

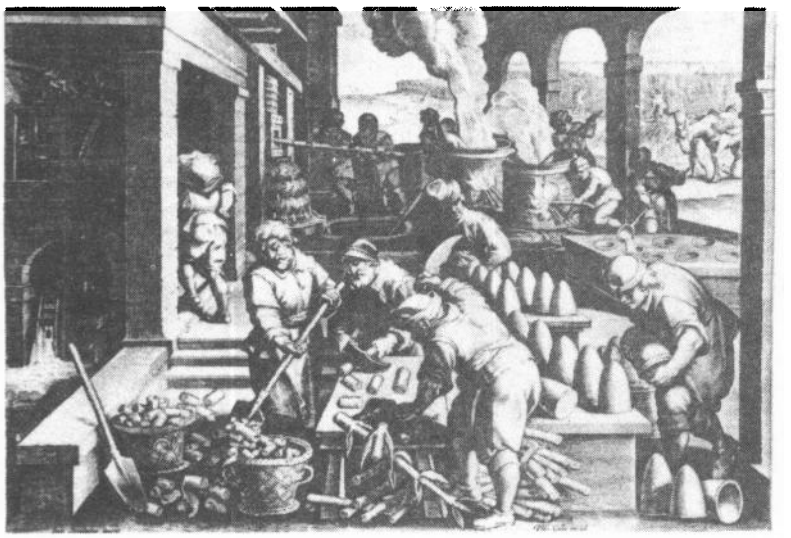
完善。我在海茵茨·巴尔迈斯〔Heinz Balmeis〕1956年写的《论磁性》〔*Der Endmagnetismus*〕的巨著中发现，斯特拉达的文字说明中提到的那位普朗西乌斯〔Plancius〕是尼德兰的一位神学家，他编出了一张磁针偏差的表格。1599年，斯特文〔Simon Stevin〕的探天术〔Heaven Finding Art〕就利用了这张表格。到1599年正好是吉尔伯特〔Gilbert〕论磁石的书出版的前一年。

有趣的是，这位编者把这个问题与擦盔甲和武器的问题混为一谈了，不过这种混乱使我们很愉快地看到了水力推动车，这肯定是古典时期所没有的。

下面我们要谈的是星盘〔图251—18〕。正如诺伊格鲍尔〔Neugebauer〕最近所证明的，星盘是古代发明的一种用于测量纬度的仪器，后来阿拉伯人完善了这一仪器。正如这幅精彩的图画所显示的。这幅图表现的是亚美利哥·维斯普奇〔Amerigo Vespucci〕第一次看见南十字星座的情景。亚美利哥认为南十字星座中的星星就是但丁视为基本美德之象征的那四颗闪光的星。

最后，这一系列版画以镌刻家本人的艺术，即铜版画〔图251—19〕作结束，这是很合适的。据我所知铜版画不为古代世界所知，也不为东方所知。

斯特拉达的发明单很长，但是，正如常常发生的情况一样，他漏了他鼻子底下的两项发明，即他用于印刷画的纸张和他用来给发明编号的数字。而这两样东西正好是证据最确凿的东方发明物。因此它们也许可以消除人们对可能存在东方发明

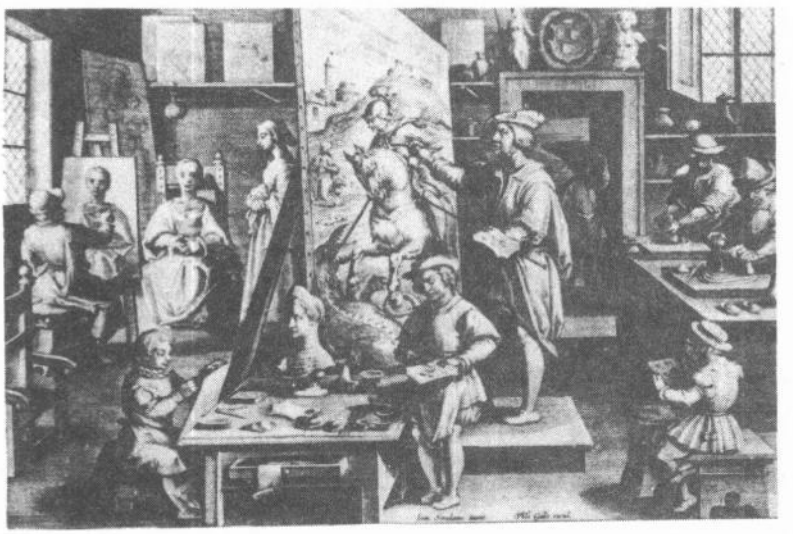


251—13　火药，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

的影响的怀疑（见辛格〔Singer〕的《技术史》）。

T·F·卡特写的一本书概述了各种关于中国发明纸的详细叙述。成书于公元五世纪的汉朝正史（指后汉书——译者）收入了一些著名宦官的传记，包括一位名叫蔡伦的传记。书中写道："自古书契，多编以竹简；其用缣帛者……缣贵而简重，并不便于人。伦乃造意，用树肤、麻头及敝布、鱼网以为纸。"公元105年，他向皇帝报告了造纸的程序，受到皇上嘉奖……从此，纸被到处使用（卡特，第五页）。土尔基斯坦的两位土尔基酋长之间发生不和，其中一人向阿拉伯人求援，另一人向中国人求援。公元751年，双方开战。阿拉伯历史和中国历史对这次战争均有记载。阿拉伯人获胜并俘虏了一批中国人，这些战俘在撒马尔罕（今属苏联）把造纸术传授给当地人，纸张遂在整个东方流行。随后，纸张又主要从大马士革传入欧洲，因此，纸在拉丁文中便被称为Charta damascena（大马士革纸）。公元十世纪，造纸术流入埃及并取代了纸莎草，公元十二世纪，纸又从埃及传入摩洛哥和西班牙。同一世纪纸越过比利牛斯山脉。1221年聪明的皇帝腓德烈二世〔Frederick Ⅱ〕徒劳地试图禁用纸张书写公文。用纸的洪流已经势不可挡。

阿拉伯数字的历史没有这么连贯，不过主要事实还是够清楚的。显然，西方最早是在公元七世纪从一位名叫塞维留·塞博克〔Severus Sebokh〕的叙利亚大主教写的一篇宗教论证文里知道了阿拉伯数字的存在。塞维留极为厌恶与东方民族相对立的拜占庭人的傲慢。他写道："且不说印度人的科学……他们在天文学方面的精妙发现——这些发现比希腊人和巴比伦人的



251—14　油画，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

发现更富于机智。也不说他们那无法言表的宝贵计算法。我只想说，他们的计算是用9个符号来进行的。因为自己说希腊语就自认为已达到了知识极限的那些人，如果看到了这一切，他们就会认识到别人也知道点东西……。"

有趣的是：这种源于印度的奇妙发明随着拜占庭人一齐游到了西方。九世纪和十世纪的阿拉伯文本称这些数字为印度人的数字。伊希多〔Isidor〕写于公元992年的《起源》〔*Origines*〕的手稿也把这一发明归功于印度人。1203年，这种新的计算方法最终由比萨的莱奥纳尔多·菲博纳奇〔Leonardo Fibonacci〕整理完善。菲博纳奇曾在北非住过，他也向人说起过印度人的这一绝妙创造(《印度数学史资料集》〔Bibhutibhasan Datta i Avandesh Narayan Singh〕，第一卷，拉合尔，1935年)。

我们在读这些史料时得到的主要印象是，虽然这些长期不和的东方民族的神学文献和哲学文献让人觉得它们是相互不可渗透的，可实际上并不尽然。这些僧侣统治的世界中一定有许多流放者加入了商队的行列，辗转羁旅，这些人一定把世界看成是一统的。我们得记住，我们能够有马可·波罗的回忆录完全是出于偶然。假如热内亚人没把他和一位能书善写的人关在同一监狱，我们就不会知道他那寓言般的冒险。

如果我没算错的话，我们介绍了九种肯定是源于东方的发明：罗盘针、火药、印刷、丝绸、马镫、风车、糖、纸和阿拉伯数字。另外还有三种可能或者肯定是东方的发明，即闹钟、酿造厂和星盘。我们还可以加上茶、瓷器和琴弦以凑足十五

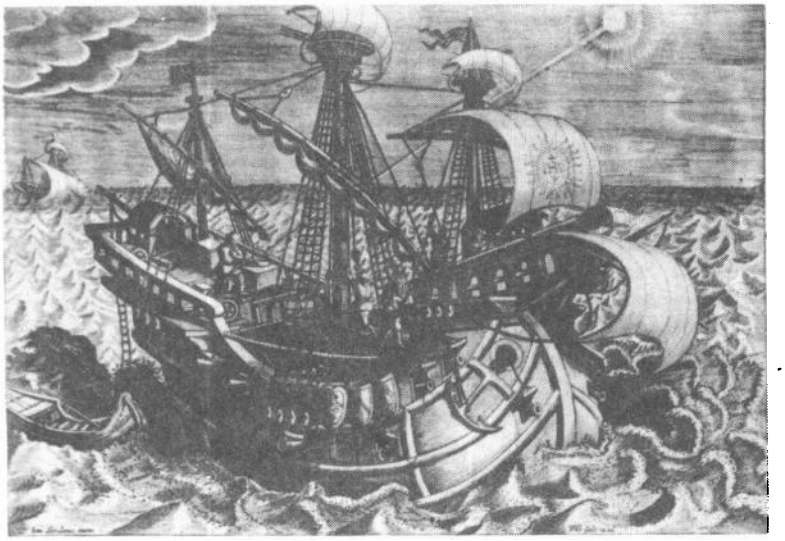
251—15 眼镜，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

种。琴弦的发明对西方音乐的发展具有不可估量的影响，它大概是在中世纪从印度通过阿拉伯传入欧洲的。

斯特拉达本人对这些象征着新时代的新发明的来源知道多少，这是个无法定论的问题。也许他一点都不知道，因为他错误地把航海罗盘针的发明归功于一位热内亚人。然而，在他那个时代的欧洲一定流传着关于这些发明的真实情况。特别是葡萄牙人，当然不会对东方民族的成就视而不见，因为他们的船只早在1497年就在瓦斯科·达·伽马〔Vasco da Gama〕的率领下首次航绕地球。有些欧洲人知道，早在古腾堡之前许多年就有人开始印书了，他们也知道阿拉伯人在很久以前就使用了航海罗盘针。十七世纪初，塞缪尔·珀切斯〔Samuel Purchase〕在他的航海日记中就赞扬了东方的一些发明，用他的话说，东方似乎是"我们世界上最早升起太阳之光和艺术之光的地方"。

我的讲座题目是"东方的发明，西方的反应"，我想现在你们可能已经猜出，我认为西方的反应远远不止于一两句赞叹话。实际上，我想问问，难道不正是这种反应激发了西方思想史上最具有决定意义的一场革命吗？我指的是信仰进步思想的产生。

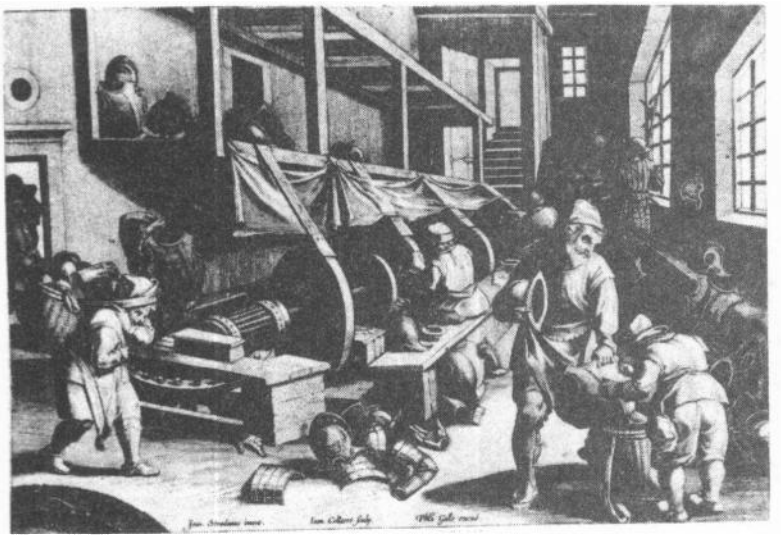
正如你们知道的，这种信仰是历史上近期才发生的事。早期时代的人梦想着重新回到远古的黄金时代，即那个道德完美、智慧杰出的神话时代，这些人认为，人类可悲地、但又是罪有应得地从那个时代堕落了。如果说人类还有什么希望的话，那就是这个黄金时代有一天会重降人世，优秀的智慧能得



251—16 用磁针偏差测定经纬度，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

到恢复。我已经暗示过，我们称为文艺复兴的这场运动与这一希望，或者说这一梦想并非毫无联系。不管怎么说，学者们在亚里士多德的著作中可以读到：一切知识都曾经反反复复地消失和重现，这种观点就是我称之为人类历史循环论的完美表现。由此可见，那些紧抱着"失去天堂"的恋旧神话的人和把希望寄托于信仰人类进步的人是完全不同的，后一种人坚信，黄金时代在未来而不是在过去。怀旧的时代已经变成了希望的时代。J·B·伯里〔Bury〕的杰作《进步的观念》〔*The Idea of Progress*〕（首版于1920年）按时间顺序记录了这一重大转变的历史，这本书使我不必再去证实这一进步的各个时期。我要做的是——而且这是一种公认的难事——使你们相信伯里没有提到的一个事实，即欧洲思潮的转变不可能和东方发明向欧洲的涌进没有关系。这种涌进用现在的话说就是"文化冲突"。我慎重地用了"不可能没有"，因为，我完全知道，任何胆敢解释人类历史上的事件和运动的人都会碰到些什么困难，不过有一点是肯定的，仅仅按时间顺序排出事实绝不可能给我们提供任何解释。要找到一种解释，历史学家必须走出历史的范围，去想一想时时控制着人类事件的各种力量和倾向。因此说，任何一种尝试性的解释都必定是一种跨学科的活动，即使名义上不是，至少原则上也是。

我想到的解释原理就是哲学家卡尔·波普尔所说的"情境逻辑"。情境逻辑认为，分析过去人们所处的具体情境也许能有助于我们理解他们为什么以某种特定的方式进行反应和行动，也就是说有助于我们理解他们的行为动机。让我们把这一



251—17　食糖，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

简单的原理运用于我们的例子：如果人们相信，不应该从希腊罗马作家中寻求新的知识和新的发明，而应该向全球探索新的发现，人们就会把这种探索变成他们行动纲领的一部分。

这正是一位最早的确信人类进步的预言家要求人们去做的，我指的是弗朗西斯·培根〔Francis Bacon〕。培根从1561—1626年间，也就是斯特拉达在世的其间担任英国大法官。他从不间断地宣扬"知识就是力量"。他所指的力量是科技能够给人类提供的控制自然的力量。实际上培根对科学所知甚少，并且断然偏爱观察，而不是计算，所以他没有找到伽里略、开普勒和牛顿等人用于打开自然奥秘的万能钥匙。但是这并没有什么关系，培根完全感受到改变了时代的新事物的震动，并且期望更多的新事物。在他的乌托邦式的《新大西岛》〔*The New Atlantic*〕一书中，（该书发表于他死后的1627年），他描述了著名的"所罗门之屋"〔House of Solomon〕，在这屋里，聪明的人在运用着新的知识，他在这里被告知，"这一机构有十二个到海外冒险的探险家为它服务。……他们带回世界各地的书籍，摘要和实验模型。……"他们称这些人为"光明贩运者"〔Merchants of Light〕，这是一个优美的称呼，从某种意义上说，它是强有力的启蒙形象的先声。在接下来的几个世纪里，启蒙的形象最突出地表现了科学进步和观念。培根的计划所表现的是两种几乎普遍的人类心理倾向。这就是超越现有的证据，急于得出结论的倾向，或者说根据已知物外推出未知物的倾向。如果说新发明〔nova reperta〕已经改变了当时的世界，那么，更多的发明将更彻底地改变它，并将使人类

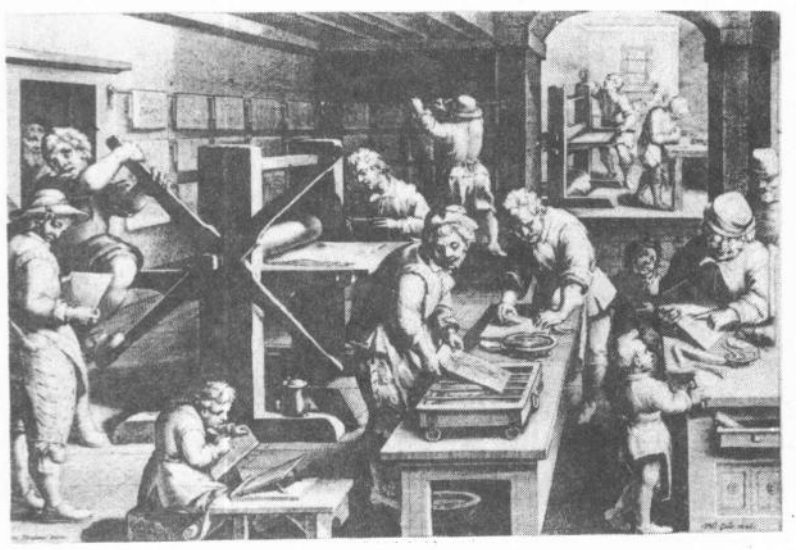
251—18　星盘，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

能够象培根所期望的那样，完全控制自然。当时，培根认为这种控制实际上是指日可待的。

换句话说，我认为西方对东方发明的反应通过外推的倾向已变得非常确定了，因此，这一反应过程一旦开始，便必然会越来越强烈，直至最后改变整个世界。我知道，要解释培根向他的世纪所表达的信仰，可能没有多少直接的证据；但是，由于这种解释是一种学科交叉练习，所以我想提醒你们注意某些似乎可以支持我的假设的人类学经验。我指的是"载货崇拜"这一奇怪的现象，即所谓的原始社会在和西方商人打交道时表现出的兴奋劲：这些原始社会看见船舶载来的货物，便以为他们会带来奇迹般的变化，他们社区里那些自我任命的预言家常宣称会出现这种变化，这些预言家还宣称，马上就会出现一个丰衣足食的新纪元，届时，大量的货物将被载来，受蹂躏的人将从白人手中接过世界。

波普尔的学生I·C·贾维〔Jarvie〕把他老师的情境逻辑原理运用于解释这些奇怪的大众性的歇斯底里的爆发。简单地说，他认为这种爆发也是由我所说的外推过程引起的：神秘的货物莫名其妙而又实实在在地从海的彼岸运过来，既然如此，为什么不可以据此类推，认为这是个开端，更多的货物，更多的奇迹将会出现，把他们的岛屿变成天堂？

你们也许会觉得这一比较太牵强，但碰巧的是有资料证明，在斯特拉达和培根预示了新世纪来临之后的几十年中，欧洲也出现了这种非理性希望的潮流。已故的弗朗西斯·耶茨〔Frances Yates〕在她那本有趣的《玫瑰十字启蒙》〔*The*



251—19 铜版画，《新发明》，约翰内斯·斯特拉达，铜版画

Rosicrucian Enlightenment〕的书中，着重讨论了十七世纪在英国流传的各种小册子和各种预言，据说这些是由一个秘密组织散布和发行的，这个秘密组织名为"玫瑰十字"，不过它或许就根本没有存在过。这些小册子庄严地声称：一个新的黎明即将来临，而且，它们是明确地根据当时的各种新发明作出了这些预言：

在近来这些日子里，唯一聪明而善良的上帝向他的人类广发慈悲，所以我们才能够从他的儿子耶稣和他的造物中得到越来越接近完善的知识。而且我们有理由吹嘘，我们已经进入了一个幸福的时代，这个时代在此之前一直是向我们这半地球关闭着的，现在它向我们敞开了。上帝还向我们展现了大自然的许多美妙的、从未为人类所见的作品，更重要的是，上帝还让人类充满伟大的智慧，从而提高了人的地位，这样人才能部分地更新所有的艺术（在我们这个时代，艺术还是不完美的、有缺陷的），使之达到完美的境界。

我们很可能会把这类文字视为狂人痴语而置之不理，但是弗朗西斯·耶茨证明：这种非理性的，对新的黎明和新时代的希望充斥着整个英国，实际上她认为，查理二世时代的英国皇家学会、罗伯特·波伊尔学会和牛顿学会在某种程度上也是基于这些由培根和玫瑰十字组织所激发的希望而产生的。如果你们还想要一个更有说服力的例子，你们只要看看一美元的钞票。那上面有美国的国玺图案，图案的花边上写着"时代的新秩序"〔Novus Ordo Saeclorum〕。

在这一点上我深怕被人误解。我强调，非理性的成分促成了新的对进步的信仰的产生，我这样说当然暗示着当时的科学中根本没有进步、当时的人们希望一种更好的生活也没有根据。我们还记得，那些改变了世界面貌的新发明都是源于巫术信仰：航海罗盘针可能和泥土占卜术有联系，火药是为了驱散邪恶的鬼神，印刷术是为了尽可能多地获得一种灵符。但是，不管这些东西的原义如何，它们都在真实的世界中起着作用，它们影响了航海的技术，战争的技术和交流的技术。实际上，当史学家们思考着东方古代的奇妙成就时所碰到的一个问题就是：为什么进步的观念从来没有在这伟大的但又是顽固保守的文明中扎下根？在中世纪时期还与东方的技术水平不相上下的西方为什么突然间产生了一系列我们称之为科学革命和工业革命的连锁反应，而且这些革命最终席卷了全球？

我今天讨论的斯特拉达的《新发明》系列版画是一位不屈不挠的图片记者对他那个时代的商业和工业的记录。然而碰巧的是这并非唯一的记录。这儿有一些图片，记录了当时欧洲大量财富的一个源泉：采珊瑚和采珍珠活动。你们还可以看到：有些男人正把海绵伸进水中，然后再把它挤进容器里。你们可能根本不会想到他们在干什么，他们在收集海里冒出的石油〔或称 Naphta〕。你们会同意，从那时以来，采集这玩意儿的方法有了改进。要不然我就不可能坐着喷气式飞机从大西洋彼岸到这里，你们当中的大多数人也不可能坐汽车来到这里。在过去的几十年中我们有许多机会去思索石油革命所带来的裨益和灾难，它对传统社会和人类环境的破坏性影响以及它在维持日益增长的世界人口方面所起的决定性作用。毫无疑问，希望的时代已经让位于自我反省的时代。如果在进步信仰的产生时确实存在着我所说的外推的作用，那么我们现在得小心，以防对技术的不良作用的外推会把希望变成绝望，让另一种连锁反应把我们带入悲观主义者的惰性之中。

不过我相信我们拥有防患这种非理性情绪的良药。如果我说我们之所以有这种良药多亏了古典传统，你们是不会感到惊讶的。我指的是我们从希腊人那儿继承的理性论证的传统，即苏格拉底所说的承认我们的无知，并且愿意根据理性来检查证据，而不顾权威的势力和群众运动的压力。正是因为这一宝贵的传统、或者说我们文明中的这一宝贵成分，我们才把科学乌托邦的非理性梦想变成了实验室、工厂以及大学等实实在在的成就。实际上，这种传统碰巧也象内燃机的发明一样，把我带到了这里。正如你们知道的，我的主人是“现代文化批评分析中心”。我还用得着再说什么吗？“批评分析”这几个有力的词或许可以从恐惧的乌云中蒸发出一种有理由实现的希望。

〔杨思梁译〕

艺 术 科 学

KUNSTWISSENSCHAFT. Das Atlantisbuch des Kunst, Hrsg. Martin Hürlimann (Zürich, 1952) pp.653—654.

自十九世纪以来，艺术科学便被理解为对过去和现代的艺术的各种研究，这些研究本着这样的认识，即除了狭义上的学院的艺术史专业之外（它大多局限于基督教西方），它还包括涉及了建筑和绘画的史前和古代史、人类学、东方学、古典考古学和民俗学。划分艺术科学与美学（后者被看作为哲学，探讨的是艺术和自然中的美感问题）以及历史科学的界限因人而异，有的强调艺术科学与历史方法的关联，有的则欲突出它与心理学的联系。与此相应，艺术科学与艺术文献的界线的划分也较随意，但是，艺术科学所追求的要远远超出寻求客观判断的做法，也就是说，它要提出可以检验的假说、或者至少是可以讨论并有希望决定的假说。

独立的艺术科学的发展以及它与美学分离的要求是与十九世纪中文物知识的增长紧密相连的。对于较早的艺术文献来说，“艺术”这个概念几乎和“古典的”、即典范时期的作品同义，而现在呢，视野却扩大得出乎人的意料。十九世纪初，爱吉纳岛神庙的古风雕刻被搬往慕尼黑，帕特农神殿的雕刻运到伦敦，发出了依据发掘成果进行考古研究的信号。同时，拿破仑的远征打开了埃及的大门，自十九世纪中叶以来，那儿的科学发掘不断。莱亚德〔Layard〕对古尼尼微的发现（1849）、施利曼〔Schliemann〕对迈锡尼宝藏的发现（自1870年）、埃文斯〔Evans〕在克里特岛的成功（自1899年）、对中美洲废墟遗址的研究、对日本、中国和中亚的开发、尤其是十九世纪最后三十年中对法国南部和西班牙的史前“洞穴艺术”的发现，这些都愈来愈清楚地证明，关于“美的艺术”的传统观念不能一概而论。本世纪交替之际，艺术中的危机、儿童绘画和原始派的发现促进了人们以新的观念来看待过去的艺术。这种观念流

传开来，并得到实证主义的对"不含价值判断"的艺术科学的要求的支持，对于这种艺术科学来说，象"衰落"和"盛期"这样的概念都是不能容许的。

作为历史学科的艺术科学的发展是与历史科学的发展同步的。两者都是从具有爱国主义的地方史——象巴尔迪努奇〔Baldinucci〕在十七世纪所做的收集关于契马布埃〔Cimabue〕的报道和文献的尝试——发展过来的，其中，浪漫主义起了重要的推动作用。尼布尔〔Niebuhr〕的一个朋友，卡尔·弗里德里希·鲁莫尔〔Carl Friedrich Rumohr〕在他的《意大利研究》〔*Italienische Forschungen*〕(1827—31) 中第一个着手将历史资料考证和文献研究的新方法系统地运用到艺术史中。这种历史的研究活动从此之后再也没有中断过。有关意大利艺术的文献收集、盖伊〔G. Gaye〕的《通信集》〔*Carteggio*〕(1839)、米拉内西〔G.Milanesi〕的瓦萨里著作校勘本 (1878—1885)、艾特尔贝格尔〔Eitelbeger〕和伊尔格〔Ilg〕出版的原始资料集 (自 1871 年)、奥韦尔贝克〔Overbeck〕的《古典文献来源》〔*Antike Schriftquellen*〕(1868)、霍弗斯泰德·德·格罗特〔Hofstede de Groot〕和布雷迪乌斯〔Bredius〕编的荷兰档案的出版物 (前者是关于伦勃朗的文献，1906；后者是艺术家目录，1915—16) 都是这一发展的里程碑。大量文献的出版甚至造成这种印象，仿佛这个领域的研究工作再也没有多少可做的了。正因为如此就更应该强调，对于每个再次提出的问题都有必要重新对原始资料进行仔细的研究。

随着原始资料的研究深入，文献来源的研究也在深化，这尤其是对理解中世纪艺术品的神学或寓意的内容带来了一线光明。这方面主要以法国的研究领先，从狄德绒〔Didron〕的《基督教图像志手册》〔*Manuel d' iconographie chrétienne*〕(1845) 到埃米尔·马勒〔Emil Male〕的论法国宗教艺术的专著 (自 1902 年)。

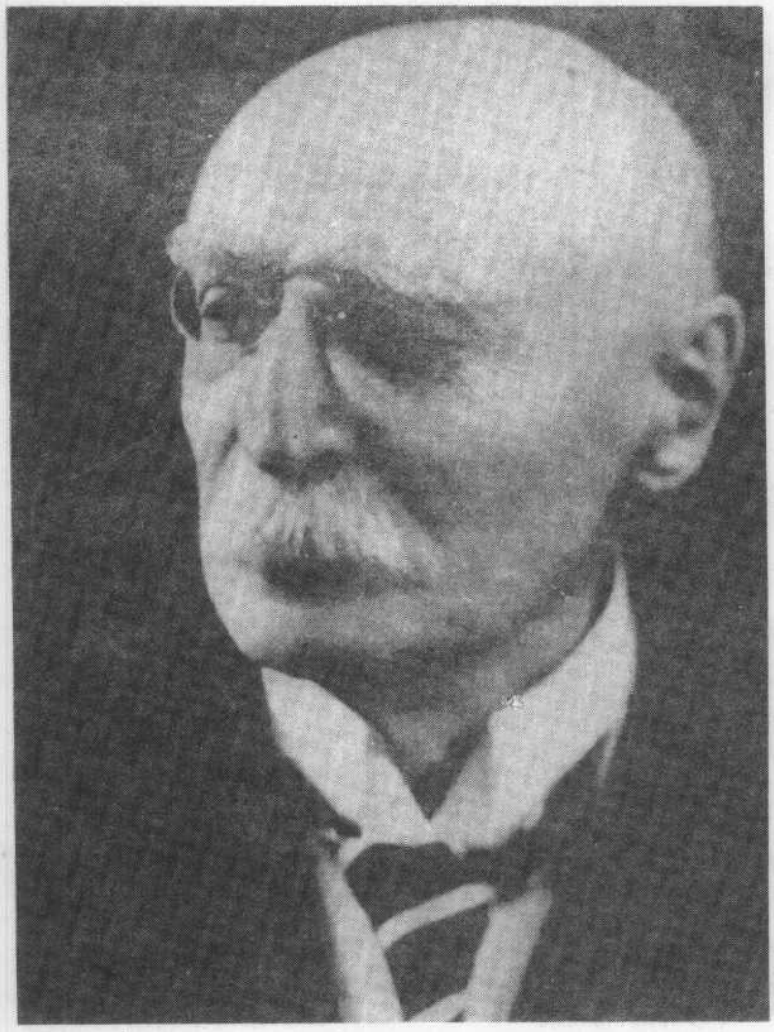
1844 年，艺术史以柏林大学设教授职位而成为公认的"科学"，大行家瓦根〔G.F.Waagen〕被聘为第一任教授。1852 年，维也纳跟着任命了艾特尔贝格尔〔Eitelberger〕。这里，有组织的杂志事业也得到了发展。英国自 1770 年起已有《考古》〔*Archeologia*〕杂志，法国自 1844 年有狄德绒的《考古学年鉴》〔*Annales Archéologiques*〕、维也纳自 1856 年有《中央委员会通告》〔*Mitteilungen der Zentralkommision*〕，这三种刊物都具有显著的地方历史的色彩。随后出现的《造型艺术杂

志》〔*Zeitschrift fur bildende Kunst*〕（自 1866 年）和年鉴（自 1880 年起的普鲁士艺术博物馆年鉴、自 1883 年起的维也纳艺术史博物馆年鉴）均成了最重要的研究机关刊物。

在第一次将极其分散的材料做集中整理的作者中，值得一提的有象编写意大利绘画史（自 1864 年）的克劳〔Crowe〕和卡瓦尔卡塞莱〔Cavalcaselle〕、同样还应提到库格勒〔F. Th. Kugler〕的（1842）和施普林格〔A. Springer〕的（1855）著名的手册，还有第一批艺术家专著的作者：帕萨万特〔J.D.Passavant〕的《拉斐尔》（自 1839 年）、赫尔曼·格林〔Herman Grimm〕的《米开朗琪罗》（1860）、陶辛〔M. Thausing〕的《丢勒》（1876）和尤斯蒂〔K. Justi〕的《委拉斯克斯》（1888）。

252 施普林格像

为这些艺术史家的经验的研究方法奠定科学基础的计划是意大利的自然科学家和医生莫雷利〔G.Morelli〕(1806—91)提出的。所谓的"莫雷利方法"依据的是以下的观察，即模仿一件艺术品的引人注目的部分，象构图和色彩，要比模仿一位大师的亲笔笔迹的不显眼的特征，如他勾画耳朵或指甲的方式容易得多。根据这些对一位大师特性的认识，科学行家工作起来就象一位侦探。这些得到外在的证明、文献、铭文等最好地"肯定"了的作品构成了他的出发点。他先仔细地检查这些作品的保存状况，然后再寻找最明显的"亲手画的"部位，以便因此作出对风格的笔迹特征的判断。其认识使他有可能在其他的地方鉴定不能肯定的同一人的作品，以此来汇编一位大师的全集，即使他的名字不再为人所知("绣叶大师"〔Meister mit



253 马勒像

dem gestricken Laube〕，“顽皮儿童大师”〔Meister der unartigen Kinder〕)。行家所掌握的这样一种方法的成功，尤其在素描方面，是普遍公认的。贝伦森〔B.Berenson〕的托斯卡纳素描汇编（1903）也许是最有名的范例。然而亦不乏失败的尝试，证明单纯机械地寻觅特征会导致惊人的错误判断。

方法论上有一点要强调，任何将一幅作品看成为或否定为某一大师所作的尝试想必关系到一种一般的、不能继续科学表达的关于人的稳定性或可变性的设定。经常讨论的象是否应该把阿西西的圣芳济组画看作乔托所作的问题，也可以这样来表达，即我们是否能设定，同一个大师既创作了这些湿壁画又创作了那些被认证为乔托的作品。如此来把握，我们赞成或反对的决定的主观特征就变得特别清楚，这是因为艺术家变化能力的程度是不能“科学”确定的。象毕卡索经常改变他的风格，而德奥〔G.Dou〕的手法始终如一，这一事实并不能说明问题，因为这两人创作的社会环境与乔托的完全不同，要估计一位意大利十四世纪的艺术家的变化程度，我们缺乏足够的类比。可是，即使我们有了，它们至多还是类比而非赞成或反对乔托即是作者的证据。这样讲绝不是支持完全怀疑，而只是赞同对我们的假说所建立的基础要有更清醒的意识。这些考虑使人明白了，为什么一位杰出的行家如弗里德伦德尔〔Max J.Friedlander〕(《艺术行家》〔*Der Kunstkenner*〕，1923）曾经强调，在一幅油画上真正看出一位艺术家的个性是一个直觉的过程，是重新认出熟悉的“外貌”，这个过程就象识别电话里的声音一样，是没有现成的规律所循的。为雅各布·布克哈特〔Jacob Burckhardt〕所嘲笑的“玩弄标志”〔Attributzlerei〕肯定不是“精神的科学”。

当然，这一认识不应阻碍我们承认科学论据和检查方法在其领域中的价值。在这方面，近几十年作出了新贡献。总之，X线照相术、红外线和紫外线摄影以及颜色的化学分析的发展使艺术造假更加困难，尽管凡·梅格伦〔van Meegeren〕伪造弗美尔的事件表明，送进实验室的通常只是那些已经对其可靠性有所怀疑的作品。

目前，也许与其要警告过低地估计这些现代技术的检查方法，毋宁要警告过高地估计它们。给一幅画作X线检查的事实当然永远不能证明，它归属于谁的看法是正确的，而最多只能证明，这一看法可能是不正确的，因为在据说是伦勃朗的画下面出现了一幅伯克林作品的复制品。对于艺术科学来说，现代化的射线分析预示着最大的认识价值，它使得更精确地计算

254 黑格尔像，米塔格〔C.Mittag〕作

255 瓦根像，施特克梅斯特〔C.Steckmest〕作

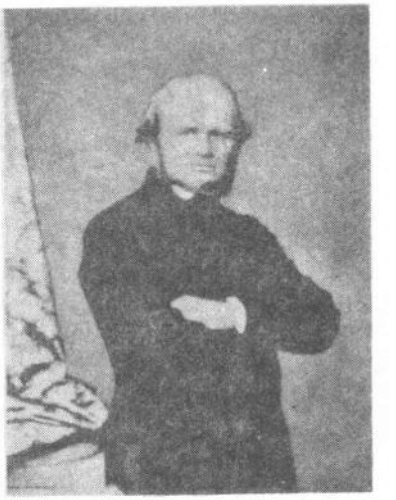
史前发掘物的年代成为可能，但是，这些将放射性物质的衰变作为“世界钟”使用的吸引人的尝试才刚开始。

总的来说，“历史—语义学”的艺术科学在现有材料的分组和时代考证上取得了成就，它的状况也同样适用于上个世纪的整个历史研究的状况：尽管存在大量没有解决也许甚至不可解决的问题，尽管某些结论和方法还值得怀疑，但是连最大的怀疑论者也不得不承认，过去的美术史的全貌在广阔的领域里已经确定了轮廓。今天问世的大型工具书和全集都是孜孜不倦的单项研究的成果，其中可以例举蒂梅〔Thieme〕和贝克尔〔Becker〕的《造型艺术普通百科全书》〔*Allgemeines Lexikon der bildenden Künste*〕（自 1908 年开始出书）、韦尔曼〔K. Woermann〕的《艺术史》〔*Geschichte der Kunst*〕(1924)、米歇尔〔A.Michel〕的《艺术史》〔*Histoire de l'Art*〕(1905—1929)、文图里〔A.Venturi〕的《意大利艺术史》〔*Storia dell Arte Italiana*〕(1901—1940)、戈尔德施米特〔A.Goldschmidt〕的《象牙雕刻》〔*Die Elfenbeinskulpturen*〕(1914，1917) 以及象《艺术中的经典作家》〔*Klassiker der Kunst*〕(自 1906) 这样的艺术家专著的系列。

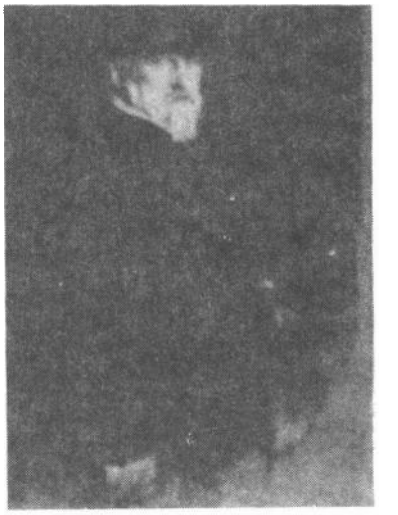
更棘手、因此也许更有意思的问题是，艺术科学在解释和阐明艺术史的事情方面已有哪些收获或者还能够取得哪些进展。这里，讨论的与其说是艺术家的问题，毋宁说是风格和它的转变问题——“没有人名的艺术史”（海因里希·沃尔夫林)。

较早的艺术文献是按照有机物的发生作类比来描绘艺术的发展、繁荣和衰落的。例如瓦萨里想到了周期性的过程，他认为它在古代业已发生过一次，而且要在“复兴”的时代重复。十八世纪还为这种观念带进了“文化”或“文明”的概念，“美的艺术”同“科学”一样，都是其中的一个组成部分。孟德斯鸠的“民族精神”和伏尔泰的“历史哲学”使人们转而用普遍性的概念研究过去的艺术，我们已经从赫尔德〔Herder〕那里熟悉了这种转向。

温克尔曼〔Winckelmann〕在此基础之上建立了他的《古代艺术史》〔*Geschichte der Kunst des Altertums*〕(1764)，他的这本著作一般被视为近代艺术科学的胚芽。其原因主要是，温克尔曼不仅力图从气候、民族性、国家宪法等历史现实来解释希腊艺术的“本质”（众所周知，他几乎只从罗马的复制品中抽象出这一本质)，而且他也反过来将希腊艺术的“高贵的单纯和静穆的伟大”作为他阐明希腊灵魂、地地道道的希腊文化的



256 库格勒像，1850 年摄



257 莫雷利像，伦巴赫〔Franz von Lenbach〕作

出发点。他满怀信心从外貌和心理上对希腊风格进行阐明。恰恰是这种信心尤其对德国的艺术科学的发展具有决定性的意义。艺术作为"民族灵魂"的表达提供了直接理解过去的渠道，这种观点决定了蒂克〔Tieck〕、瓦肯罗德〔Wackenroder〕和其他浪漫派对"早期德国"艺术的"天真单纯"的看法。把风格作为精神的"基本态度"的标志，这种观念之所以被科学所采用，这首先是由于黑格尔形而上学地论证了"时代精神"和"民族精神"的概念，这些概念在他的历史哲学里变成了发展的世界理性的必要的意识阶段（《历史哲学讲演录》，柏林，1840年，第79页。）

除了霍托〔H.G.Hotho〕（1802—73）之外，为了提出"整个艺术发展的内在统一的真正论据"，而把黑格尔的基本思想运用到艺术中去的，主要是卡尔·施纳泽〔Carl Schnaase〕。他的规模宏大的《造型艺术史》〔*Geschichte der*

258 布克哈特像

bildenden Künste〕(1843) 从此信念出发，即艺术是"各民族的主要活动……它们对事物的价值所体现出来的判断。"如同在诗歌艺术中那样，艺术中也表现出特有的原则，施纳泽称此为"形式感"〔Formgefühl〕。他的旨意是系统地揭示这种形式感与各个时期的文化的联系。

雅各布·布克哈特（1818—97）在许多方面都与施纳泽相反。他总是从直觉和生动的印象出发，这些印象都由他运用简洁精确的语言作了出色的刻画。可是连布克哈特也不能缺少理论的框架，因此他常援引源出于黑格尔系统的概念。他的"文艺复兴时期的文化"〔*Kultur der Renaissance*〕(1860) 的主要观念确实就是关于意大利的民族精神的观念，这种精神表现了人类的新的意识阶段。而且人们到处感觉到，在《古物指南》〔*Cicerone*〕(1855) 中反映出来的对意大利艺术的体验对布克哈特的文艺复兴的见解的影响是多么巨大。布克哈特自然没有对本来意义上的艺术科学作出多大的贡献，然而，他的关于意大利艺术史的论文集（1898 年选自遗著）却远远地指向未来：这些论文"根据任务"论述"艺术史"，例如"祭坛画、肖像画、战争画"，而没有致力于任何系统。在布克哈特另一部晚期著作《鲁本斯传记》〔*Erinnerungen aus Rubens*〕中，这一见解完全占了上风——接着描述绘画的是布克哈特的学生和继承者沃尔夫林。

十九世纪末叶，与各地一样，艺术科学受到进化思想的影响。但是，当这种进化思想在法国与孔德的实证主义相联系，而且在泰纳〔H.Taine〕的环境理论中——其理论按照种族、环境和时代的原则来分析艺术的发展——独特的表现出来的时候，进化论在德国却大多与黑格尔的遗产和心理学这门新科学相结合。比如颇有影响的历史学家卡尔·兰普雷希特〔Karl Lamprecht〕便给黑格尔的"时代精神"的概念配上一层科学-心理的意义。在他的关于八——十二世纪的起首大写花体字装饰艺术的研究中，他从人的意识中有限的"观念"解释了与文艺复兴的"个人主义"相对的中世纪艺术的"类型性"〔Typenhaftigkeit〕。

此后不久，海因里希·沃尔夫林借助利普斯的"移情心理学"，以图重新表述风格转变的问题。《文艺复兴和巴洛克〔*Renaissance und Barock*〕(1888) 一书提出了这一纲领，要"从心理上解释"一种风格向另一种风格的过渡，同时要"尽可能地认识到让人观察到艺术的内在生命的规律"，"艺术史的本来的最终目的"正在于此。但是，哪怕这一尝试也是从黑格尔

259 戈尔德施米特像

的关于所有文化表现的必要统一性这一命题出发的。"解释一种风格不外乎意味着，将该种风格置于其一般的历史背景里，并证明它和当时其余的'喉舌'发出了一致的声音。"沃尔夫林把一种新的"体感"看作为一种新风格的所有生活表现后面的共同原则，这种"体感"符合一种新的、也在时代的音乐、诗歌艺术和风尚中表现出来的"基本态度"，并且通过比较的形式分析来显示。

260 维克霍夫像

沃尔夫林的处女作追随布克哈特，努力把巴洛克作为风格现象来作正确的评价，乃是受到了上述观念的影响。把它完全从艺术科学中排除出去，此系维也纳研究者阿洛伊斯·李格尔〔Alois Riegl〕的意旨。李格尔的第一本书《风格问题》〔Stilfragen〕(1893) 从装饰艺术的研究出发，十分独特。这方面占统治地位的是戈特弗里德·森佩尔〔Gottfried Semper〕的学说，在他的《造型艺术中的风格》(1860) 一书中，他代表了"唯物主义的"理论，他认为重要的装饰形式都可以从编织和制陶等等的材料特性中派生出来。通过对个别题材，棕叶饰从埃及艺术直到阿拉伯式图案的研究，李洛尔试图证明，艺术中不存在着自然发生，凡发展都"顺着它自己的足迹"。题材的变化，如棕叶饰到卷蔓饰的关系，李格尔既不从技术的必要性也不从"对自然空洞的抄袭"来解释，而是从"艺术精神"〔Kunstgeist〕的"目标"或"艺术意志"〔Kunstwollen〕的"倾向"来解释，倘若象棕叶饰在古典晚期开始走向几何化，那么这种"反自然主义的特征"是作为"深刻的文化进展的结果"出现的。李格尔的"艺术意志"是否指心理学而言，对此有过讨论。最初肯定不是。这里本来所涉及的也是黑格尔的"精神"的一种翻译，即现实的也必须是合理的这一著名公式的一种使用。李格尔大致是这样阐述的，卷蔓装饰艺术达到的目标是"它几百年来坚持努力的结果"。他的目的是要创造联系，当然，他是以"支配一切的因果律"的眼光来看待这些联系的。他的观点的结论既惊人又危险。为了服从李格尔的"铁的自然必要性"，不得不改变某些事实。

李格尔的"艺术意志"只知道"转向另一个极点"，而不承认"衰落"。这场对衰落概念的抨击是由维也纳的弗朗茨·维克霍夫〔Franz Wickhoff〕来继承的。在他出的一部早期基督教的手稿《维也纳创世纪》〔*Wiener Genesis*〕(1895) 中，维克霍夫试图论证，古罗马和古典晚期的艺术所表现的绝不是什么沉没，而只是转向了其他的有价值的东西，转向了"充满幻想地"把握自然。印象主义对这种历史阐释的影响是十分明显的。这

里还要提到一部艺术家的著作：阿道夫·希尔德布兰德〔Adolf Hildebrand〕的《造型艺术中的形式问题》〔*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*〕(1983)。希尔德布兰德依据他的朋友康拉德·菲德勒〔Konrad Fiedler〕的思想，从知觉心理学出发。他区别"视觉活动的两个极端"。一个是"近视的看法"，即我们简直在用眼睛"触摸"一个对象，以致于获得了"立体感"，另一个是"远视的"看法，只得到"纯粹的平面图像"。希尔德布兰德认为，与纯知觉相反，想象总是由外貌想象和运动想象构成，即由一种虚构的触摸经历构成。希尔德布兰德的雕塑家美学强调这些触摸想象的意义，同样也强调完整的远视形象的重要性。这样，为建立规范的美学，艺术科学的一派用其术语便可解释：在B·贝伦森的关于意大利绘画史的论文（自1896年）中，排在最前面的绘画形式是那些给我们最多触摸印象，并因此提高我们的生活意识的形式，这主要是乔托、马萨乔或波拉尤奥洛〔Pollaiuolo〕的艺术。"暗示"触摸体验的形式成了"有意义的形式"〔Significant Form〕，这个概念后来经罗杰·弗莱〔Roger Fry〕和克莱夫·贝尔〔Clive Bell〕之手成为英国批评的主要概念。

261 李格尔像

希尔德布兰德的美学的影响恰恰表现在对艺术体验中的形式因素的强调，对所有只是"解放性的东西"或"文学性的东西"的排斥和对"艺术的观看"〔das Künstlerische Sehen〕的专注。这一见解的出现对沃尔夫林和李格尔来说正是时候，尤其是希尔德布兰德的术语也具有对相反的造型方式"不含价值判断的"〔wertfrei〕描述的可能性，这便对他们更加合适。

在《古典艺术》〔*Klassische Kunst*〕(1898)中，沃尔夫林触及了希尔德布兰德的书。他现在承认存在"不能从时代的气氛中产生出来的""形式要素"〔formale Momente〕，即拒绝《文艺复兴和巴洛克》的基本观点。他论及"艺术的看的发展"(发展和心理学继续作为流行的概念)。"这里关系到在各处重复的发展"，也就是关系到形式变化的一种规律性，而且发展即意谓着"一体化和区别"，换言之，即一个艺术问题的解决。

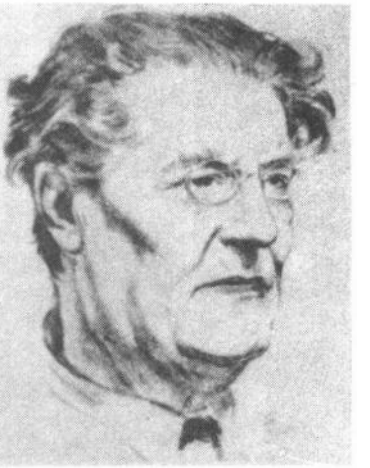
262 德沃夏克像

在生动性和确切的表达方面，沃尔夫林的其他任何作品也许都无法与这一对意大利文艺复兴盛期艺术出于由衷的兴趣所作的阐释相比，尽管——或者也许恰恰是因为——纯艺术科学的意图退到了比教育的意图更为次要的地位。正相反的是不久后出版的李格尔的主要著作《罗马晚期的工艺美术》〔*Die Spatromische Kunstindustrie*〕(1901)，它最容易被理解为希尔德布兰德意义上的《风格问题》的续篇。描述古典晚期的衣襟

别针和装饰品文物是李格尔的外在任务，这把他引入维克霍夫的领域。他也想指明，古典晚期并非“衰落”，而是一个“必要的通行阶段”，而且民族大迁徙时代的装饰品形式不应归于“野蛮人”的影响，它在逻辑上应是时代的“艺术意志”的结果。希尔德布兰德的影响表现在对形式问题的极端态度上：艺术品被定义为“平面和空间里的形和色”，这个定义走在了立体主义之前。希尔德布兰德的“近视的看法”看来是通过抓的运动对世界作“触觉的”或“策略的”把握，他的“远视的看法”看来是“视觉的”。埃及艺术是“触觉的”，符合具有清晰轮廓的的单独的形式。通过对古典希腊文化的“触觉-视觉的”理解，“艺术意志”不断从这一“极”转向“视觉极”，单独的形式在这当中失去了其个性。从这种意义上说，象古典晚期雕刻中愈来愈多地用螺旋钻代替凿子便不能看作是技术的衰落，君士坦丁凯旋门上的雕刻匮乏立体的局部也同样不能看作是技术的衰落。辩证法的灵活运用使李格尔有可能从艺术意志这样设计的前提中推论出象这个时代的金制衣襟别针的镶嵌技术，当然，他的思想体系的裂痕并没有因为辩证法的灵活使用而经常瞒过批判的读者。这些裂痕最清楚地表现在李格尔又于时代精神的发展中来确定形式的这种“自律”发展的尝试中。李格尔又是用黑格尔的思想来解除这一同时也令沃尔夫林思考的困境的。艺术意志的运动是自动的，但又是和精神的运动平行的。这样，李格尔便认识到在古典晚期的“存在一种所有事物（正好是宗教巫术的）的非机械关系的观念”和同时的“对普遍构图（代替题材的单独的形式）的理解”这两者之间的特有的同一性。当然，为了这种平行性起见，李格尔不得不把埃及人的世界观称为“一元论的唯物主义”，后者然后符合“触觉的”艺术形式。针对任何要标志一个整体文化的主导原则的公式，李格尔的观点有的时候接近施彭格勒〔Spengler〕。

面对这些缺憾，人们不禁自问，李格尔究竟是怎样逐渐成为公认的艺术科学的典范的。回答是来自对他的方法的研究。当他如在他的论荷兰集体肖像画的论文（1902）中写道：“结论不禁令人信服地产生：集体肖像画必然成为荷兰人的最受渴望的、典型的民族艺术品，因为任何其他的种类都不能这么充分地满足这个民族的特殊的艺术意志”，当他否认十七世纪晚期荷兰艺术的新倾向是受了法国的影响时，他的理由是即使这种倾向也是“令人信服地从荷兰绘画的内部发展中出现的”，这样说为的是一再强调，“荷兰绘画本身的逻辑发展注定了它的命运”，那么，持批判态度的历史学家首先一定会问，这种先验

263 福西雍像



264 施洛塞尔像

的信念究竟以什么为依据。最后，有一点一定更有可能，即频繁订购集体肖像画的社会学的原因是相当简单的，另一方面，太阳王的时髦影响在荷兰和在欧洲其他地方一样令人注目。尽管如此，这一点还是得到了证实，李格尔只允许用"自律的"发展因素进行解释的决定具有重大的启迪价值。因为这样一个决定迫使历史学家在他自己详细地研究了艺术的内在问题之前，不能把变化的责任轻率地归于外在的影响。李格尔的例子让人在接受"艺术之外的"政治或社会学的特性论证之前，先对象伦勃朗时代的艺术形势进行回想，并由自己对艺术作一番回顾。这决不是要说，"艺术"真的"按其本质"就是自律和独立的。所

265 沃尔夫林雕像，沙尔夫（Edwin Scharff）作

有这些都是抽象的东西。历史学家意识到，“现实性”是一个无法解开的线团，它由不能一一例举的无数彼此交错的原因和作用组成，然而正因为如此，他才能确信现在应该撰写艺术史，艺术问题要放在重要地位。恰恰在这个方面，“自律的逻辑发展”的幻觉推动了艺术科学的发展，这种“自律的逻辑发展”只须历史学家去“模仿构思”。

即使只胪列艺术史用来描述形式发展的所有“成对概念”，也不免扯得太远。因为这里还有海因里希·沃尔夫林写的最通俗易懂和最成功的一部著作，《艺术史的基本概念》〔*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*〕(1915)。沃尔夫林寻觅的是可用来对文艺复兴和巴洛克作品进行比较描述的概念，他又选择了让人想起希尔德布兰德的一对对的对比，如“线描和涂绘的”、“平面和深度”、“封闭形式和开放形式”、“同一性和多样性”（译注：按照沃尔夫林的原书，这儿应为“多样性和同一性”），而发展总是从前者向后者过渡。人们有时指责沃尔夫林，说他没有象李格尔那样建立总的成对概念，但是，他在语言上直观地表达事物的尝试具有经验的和根本不受约束的性质，这恰恰是他的优点。与他相反，象施马尔索〔A.Schmarsow〕追求的乃是可以先验论证的概念，思索的是“空间造型”，但直接把握对象（这是沃尔夫林著作的特征）却是他所不具备的。在这个方面成绩更为显著的是保罗·弗兰克尔〔Paul Frankl〕，他在他的《近代建筑艺术的发展阶段》〔*Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*〕(1914) 使用了成对的对比“空间和加法”和“空间和除法”，而且他还把这些运用到中世纪的建筑艺术史之中。后来，弗兰克尔也试图从先验虚构的“知觉范围”出发来构造大规模的“艺术科学的系统”。

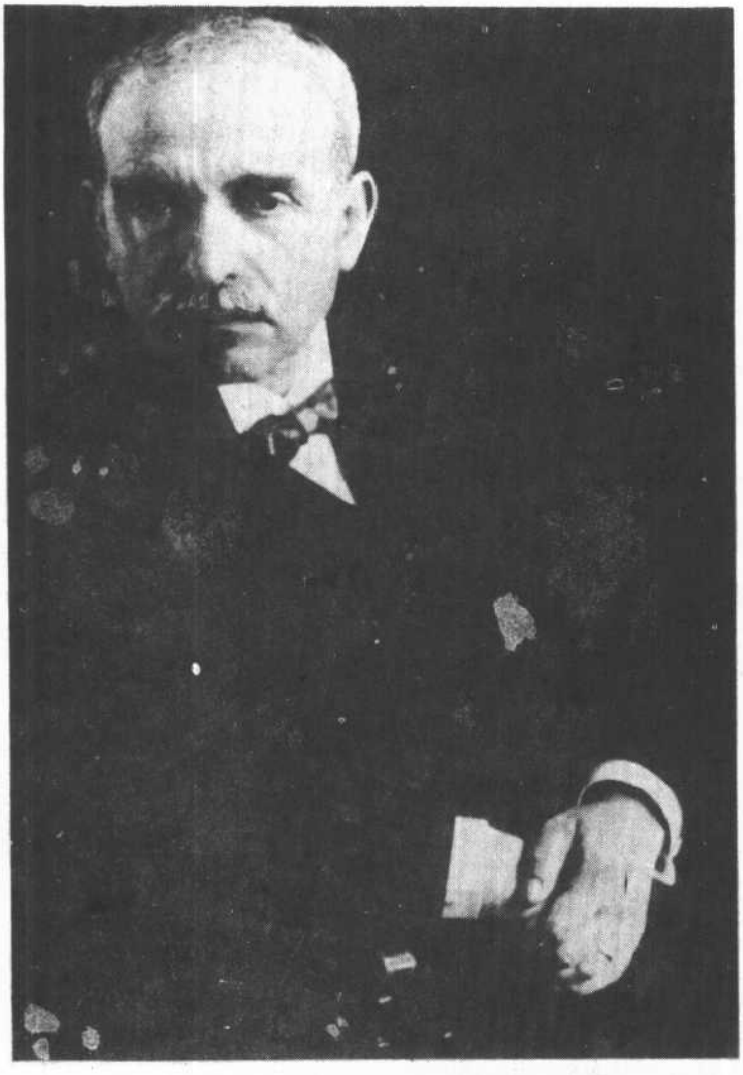
所有这些努力均以要求艺术科学的“自律性”为基础，可这一要求不能掩盖这一事实，即研究形式倾向对于极个别的研究者来说，才是目的本身。关于“风格”是了解一个时代“性质”的关键的观念仍一再被视为公理。这一基本设想中所包含的随意的因素却多被忽略。在有意识地把个人和个人贡献排除在考虑范围之外的地方，作为推动发展的力量就又剩下集体了，这是十分清楚的。今天，几乎不再需要强调在这些集体具体化中所蕴含的危险。这里可以举沃林格〔W.Worringer〕的论《哥特式的形式问题》〔*Formprobleme der Gotik*〕(1912) 一书为例，书中宣布“艺术科学作为人类心理学”并且要求研究要深入到风格现象的最核心的基本秘密，这样的研究“使人在哥特式表达的必然性中理解哥特式的造型力量”。依随席卷着他的表

现主义潮流，沃林格视哥特式的本质为“沉醉”〔Ruasch〕，因此他把哥特式看作是日耳曼种族精神的表达；因为“北方人不知道平静的东西，他的整个塑造力集中在对自由的、无限的、激动的想象上”。看来有必要深入探讨这些极端的现象，因为必须提出这个问题，是否全部的黑格尔观点上的艺术科学的方法论基础把研究者逼向这个方向。根据事物的本性，民族或种族都不是唯一可以如此具体化的集体。马克思主义改变了黑格尔主义，它更喜欢把艺术发展解释为经济状况和因此决定的阶级状况的“表现”。这样来进行分析，安塔尔〔F.Antal〕的尝试是最深入的（《佛罗伦萨绘画及其社会背景》〔*Florentine Painting and its Social Background*〕，1948）。

一般地说，在近几十年里自律的形式史的理想遭到了疏

266 施特尔齐戈夫斯基像

远，尽管法国有福西雍〔H.Focillon〕使李格尔还有一位重要的追随者，前者主要在中世纪装饰艺术领域研究形式的生命（《形式的生命》〔*Vie des formes*〕，1934）。在对片面的形式艺术科学的反应上，可以区分两大流派：心理学派和文化史派。从研究儿童绘画和原始艺术出发，心理学早已证明，艺术和"感知"之间的关系比李格尔所假设的要复杂不知多少倍。埃马努埃尔·勒维（Emanuel Lowy）的著作《古希腊艺术中的自然再现》〔*Die Naturwiedergabe in der alteren griechischen Kunst*〕（1900）当时业已指出"思想体系"〔Gedankenbild〕的盛行和所创类型的作用，在这个领域里，还有很多事可做。



267 瓦尔堡像

在为艺术科学展示新的"格式塔心理学"的方向上，汉斯·泽德尔迈尔〔Hans Sedlmayr〕进行了有益的尝试。在他论博罗米尼〔Borromini〕的建筑的专著中（1931），他力图揭示，一个建筑的"结构"怎样只有从某种"观点"上去看，才能理解为"有意义"；此外他想说明，博罗米尼偏爱的结构指出了克雷奇默尔〔Kretschmer〕的类型学意义上的一种"分裂气质的"结构。象亚里士多德的生物中蕴含圆满实现一样，泽德尔迈尔对艺术品中蕴含的"结构"的设定尚待阐明。

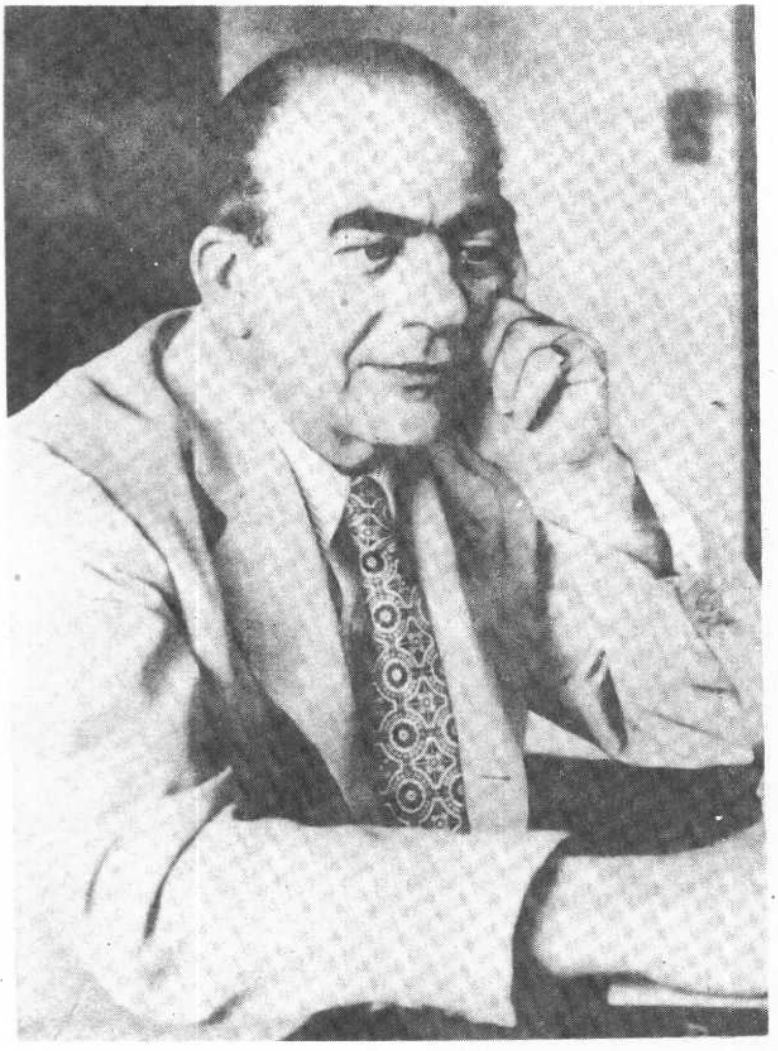
在把现代深层心理学的认识应用到艺术和艺术家身上的尝试中，弗洛伊德的学生克里斯〔F.Kris〕的论文最重要，他的论文集名为《艺术中的心理分析探索》〔*Psychoanalytic Explorations in Art*〕，1952）。斯尼德尔〔Snijder〕的论克里特岛艺术的读来令人兴奋的著作是将有争议的"遗觉"学说引入艺术科学的一个尝试。

文化史对形式主义的反应有各种方式。象继承李格尔的维也纳艺术史教授职位的马克斯·德沃夏克〔Max Dvořák〕（1874—1921）有意识地背离"自律的"风格分析的理想，以便表现艺术与他生活时代的宗教和哲学思潮的活生生的联系。编者给他的论文集选择了《作为思想史的艺术史》的标题，它强调的自然是：这里涉及的与其说是艺术科学的继续发展，毋宁说是向黑格尔和施纳泽的出发点的回归。倘若这里起决定性作用的是威廉·狄尔泰〔Wilhelm Dilthey〕的影响，那么，尤利乌斯·冯·施洛塞尔〔Julius von Schlosser〕的理论著作则受到意大利"新理想主义者"贝内代托·克罗齐〔Benedetto Croce〕的决定性影响，后者要求严格划分"艺术"和"非艺术"，因此让历史学家承担了重新成为进行评价的批评家的责任；在意大利，这一流派也赢得了许多支持者，其中值得一提的主要有兰吉〔L.Longhi〕和廖内托·文图里〔Lionello Venturi〕。创造性的艺术和通用的艺术语言之间的划分将许多绘画和雕塑作品归入"实用的"文化史，这当中自然存在着一个危险，即真正的"独特的艺术品"〔inselhafte Kunstwerke〕会毫无联系而无法把握。

约瑟夫·施特尔齐戈夫斯基〔Josef Strzygowski〕更多地从人种学的文化概念出发，他对联贯的艺术发展史的理想进行了严厉的批评。他强调，关于从埃及经过希腊和意大利、直到现代的直线式发展顺序的观念完全是为了"人文主义的"偏见而适应"权力艺术"〔Machtkunst〕的，在这种偏见的作用下，游牧人的创造性力量故意被忽略了。因此，他要求在再度清点

全世界的文物的基础上，重新构造艺术科学(《精神科学的危机》〔*Die Krisis der Geisteswissenschaft*〕，1923)。

让艺术科学从它自择的孤立状况中走出来，瓦尔堡〔A.Warburg〕(1866—1929)和他的学生们在这方面表现得最为坚定。瓦尔堡年轻时受布克哈特、泰纳和兰普雷希特的影响，他把象征概念(他取自一部菲舍尔〔F.Th.Vischer〕的著作)作为他研究的中心。这一立场引导他就订购人的具体环境对单个艺术品作了专题性探讨。他致力于揭露所有交织在单个艺术品中的线索，并没忽略内容的意义，然而，他的著述是不能象时有发生的那样当作主要是"图像志的"研究来读的。欧文·潘诺夫斯基〔Erwin Panofsky〕从新康德主义出发，他受



268 潘诺夫斯基像

恩斯特·卡西尔〔Ernst Cassirer〕的《象征形式的哲学》〔*Philosophie der symbolischen Form*〕的影响，追求图像的科学，即"图像学"(《图像学研究》〔*Studies in Iconology*〕，1939)。他的著作在许多方面与这一方向有共同之处。这一方向在某些方面意谓着艺术科学的自我解体。在大学建立一门具有"自己的方法"的"独立的专业"的理想应运而生。瓦尔堡图书馆在汉堡的建立（瓦尔堡研究院现在伦敦）标志着，这种想法做起来还不能令人满意。造型艺术的历史学家是这样的历史学家，他的根本的文献恰恰是绘画和建筑。只要他向这些文献提出具体的问题，他就有希望获得答复。从方法论考虑的艺术科学的任务将是，明确究竟哪些问题是可以决定的，以及有责任感的研究者都具备哪些检验的可能性。

参 考 文 献

一般性：

Tietze, Hans, *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig 1913〔汉斯·蒂策：《艺术史的方法》，莱比锡，1913年。此书很全面，附有丰富的参考书目。〕

Timmling, Walter, *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*. Leipzig 1923 (*Kleine Literaturfuhrer*, Band 6.)〔瓦尔特·蒂默林：《艺术史和艺术科学》，莱比锡，1923年。《小文献指南》，第六卷。概括颇佳，尤其第46—56页。〕

Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Straβburg 1924〔罗伯特·黑迪克：《艺术史的方法学》，斯特拉斯堡，1924年。书末附有实用的文献目录。〕

Passarge, Walter, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. Berlin 1930〔瓦尔特·帕萨尔格：《当代的艺术史哲学》，柏林，1930年。包含并评论较新的文献。〕

Frey, D. *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*. Wien 1946〔D.弗赖：《艺术科学的基本问题》，维也纳，1946年。其中包含有关较新文献的概况。〕

历史：

Waetzoldt, Wilhelm, *Deutsche Künsthistoriker*, Ⅱ. Von Passa-

vant bis Justi. Leipzig 1924〔威廉·韦措尔特:《德国艺术史家》，二卷本。从帕萨范特到尤斯蒂。莱比锡，1924年。〕

Heidrich, Ernst, *Beitrage zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*。Basel 1917〔恩斯特·海德里希:《论艺术史的历史和方法》，巴塞尔，1917年。收有论温克尔曼、施纳泽和布克哈特的文章以及论黑格尔的批判性专文。〕

Schlosser, Julius von, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Mitteilungen des Osterreichischen Instituts fur Geschichtsforschung*, Erganzungsband XIII ,Heft 2. Innsbruck 1934〔尤利乌斯·冯·施洛塞尔:《艺术史的维也纳学派》，奥地利历史研究院院刊，补编第十三卷，第二册。因斯布鲁克，1934年。论维克霍夫、李格尔、德沃夏克、施洛塞尔的详细专著。〕

Bissing, Freiherr F. W. von, *Kunstforschung oder Kunstwissenschaft? Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis. Abhandlungen der Bayrischen Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-historische Klasse, N.F.Hefte 31, 32, 1950, 1951〔弗赖赫尔·F·W·比辛:《艺术研究还是艺术科学？关于约瑟夫·施特尔齐戈夫斯基的工作方法的探讨》，巴伐利亚科学院论文集，哲学-历史学部，N.F.第31、32册，1950年、1951年。〕

Die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen, hg. von J.Jahn.Leipzig 1924〔《自我阐述的艺术科学》，J·雅恩主编，莱比锡，1924年。包含C·古利特、C·诺伊曼、A·金斯利·波特、J·V·施洛塞尔、A·施马尔索夫、J·施特尔齐戈夫斯基、H·蒂策、K·韦尔曼的论文。〕

在介绍后期专题文献方面，首先值得推荐研究杂志《艺术史文献的批评报告》〔*Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*〕和美国的《美学和艺术批评杂志》(*Journal of Aesthetics and Art Criticism*)《美学和普通艺术科学年鉴》〔*Das Jahrbuch fur Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*〕，1951年，包含1944—1949年的详细书目。

关于历史科学的方法问题和这里所主张的立场，还请阅K·R·波尔普〔Popper〕:《历史决定论的贫困》〔*The Poverty of Historicism*〕，载《经济学》杂志〔*Economica*〕，1944和1945年。〔陈钢林译〕

艺 术 文 献

KUNSTLITERATUR.Das Atlantisbuch der Kunst. Hrsg. Martin Hürlimann (Zürich 1952), pp. 665—679。

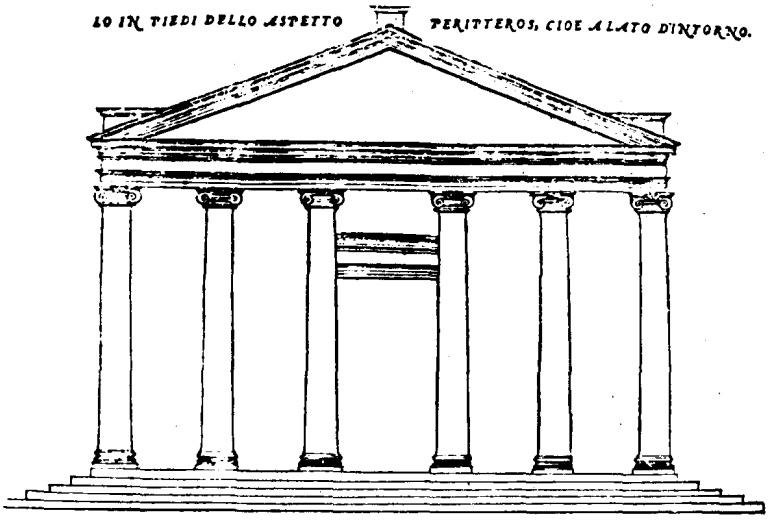
艺术文献一方面被理解为早期关于艺术的文献资料，即艺术家所用的技术教课书，鉴赏者所用的手册和旅行指南，艺术家传记以及艺术科学发展成独立学科之前的艺术哲学，此外，它还包括不表现为科学的近期关于艺术的文献。

早在古代，艺术文献的所有分支便已形成，诚然，这些文献资料保存下来的只有一小部分。古典建筑艺术的技术教课书是奥古斯都〔Augustus〕时代的威特鲁威〔Vitruv〕的《建筑十书》〔*De Architecture Libri X*〕。后人不仅在其中找到了关于古希腊罗马时期的柱式序列、城市建设和庙宇形式的规定，对剧场声学和武器设计的说明,而且首先发现的是对建筑师进行全面的理论教育的要求，这乃是与让社会承认的强烈要求联系在一起的。尽管威特鲁威一再以希腊的原始资料为根据（有时他也说出这些史料的名称）,他的书终究不失为一位罗马人的独立的著作，正象他对他同时代的"怪诞画"做出否定评价所显示的那样。他对后世、尤其是对文艺复兴时期的艺术文献的影响,无论如何评价也不会过高。古希腊罗马的艺术家传记看来首先要追溯到希腊作家萨摩斯岛的杜里〔Duris von Samos〕(公元前四世纪）,但流传下来的几乎只是些摘抄，由老普林尼〔C.Plinius Secundus der Altere〕（79 年去世）收在他的《博物史》〔*Historia Naturalis*〕中。其第 35 章和第 36 章在讨论了石料、金属和土壤种类之后,介绍了雕刻家、银匠和画家的概况。其中许多趣闻轶事,象普林尼讲的宙克西斯〔Zeuxis〕和巴尔拉修〔Parrhasios〕的比赛、阿佩莱斯〔Apelles〕("鞋匠别离开你的楦子"）的故事，都已举世皆知。然而，更为重要的是，普林尼把绘画和雕塑的历史作为一个不断发展直至全盛期、继而又开始衰落的历史来描述。因此，他为后来几乎所有

的艺术史撰写树立了典范。这短短一章对于文艺复兴时期绘画的影响几乎完全不亚于威特鲁威对建筑的影响：他流传下来的批评性评介，一再地用于和加以变化地用于其他的艺术家。

本来的艺术哲学著作也许在古典时代已经产生了（色诺克拉底〔Xenokrates〕，公元前三世纪），但什么也未保存下来。我们只有仰仗哲学家写的有关章节。然而，在他们当中，柏拉图认为造型艺术欺骗感官而予以屏弃，亚里士多德则因为艺术的技艺性质而对它藐视。在这种关联下，尤其重要的是搞清楚，我们的艺术这一概念在古典时代是陌生的，τεχνη 特别是 ars 这个字——多是这样译的——本来意味着任何一种技巧。修辞学家们，如昆体良〔Quintilian〕把雄辩术和绘画加以比较，这样做更富于启发性。这里，我们已经发现了造型艺术的一种"风格"概念的滥觞。

老普林尼的《博物史》，序言，手抄本，1481 年，威尼斯圣马可图书馆



威特鲁威的《建筑十书》[De Architectura]，1567年版本插图

古代的旅行指南是波桑尼亚〔Pausanias〕（二世纪）的希腊导游，它不仅提供了许多地方传说，而且还有关于艺术名胜的详尽描述，如菲狄亚斯〔Phidias〕的奥林匹亚的宙斯和波利格诺托斯〔Polygnot〕的德尔菲的壁画。这些报道对考古学的价值是一目了然的。

作为古代艺术文献的最后一类，还要提到对（真实或虚构的）艺术品所做的诗歌或理论上的描述，即所谓的"Ekphrasis"〔描述〕。希腊文选中关于古代艺术品的无数箴言诗，小菲罗斯特拉托斯〔Jüngerer Philostrat〕（三世纪）的图像〔Eikones〕以及卢奇安〔Lukians〕的无数对话中对绘画的描述，激励了文艺复兴时期人们的想象去复制佚失的作品，而且还令歌德心驰神往。

无论在希腊东方抑或拉丁西方，这种诗体对绘画的描述均构成了**中世纪艺术文献**的一个重要部分。值得一提的有保罗·西伦蒂阿摩〔Paulos Silentiarios〕关于索菲亚大教堂的描述（六世纪）和博德里·德·布尔热〔Baudri de Bourgeuil〕对一块壁毯的描绘（六世纪），它使人想起那块贝叶壁毯。此外，中世纪艺术文献主要有供艺术家使用的技术指南，首先是些混合颜色和合金的配方集。除希拉克略〔Heraclius〕十世纪(?)的教育诗之外，特别重要的还有十二世纪初特奥菲卢斯〔Theophilus〕的涉及各种手工技巧的著作(《各种技艺小书》〔*Schedula diversarum artium*〕)。同时包含详细说明如何画救世史和传说的插图的希腊东方的配方集，即所谓的《阿索斯山的画家之书》〔*Malerbuch vom Berge Athos*〕，它只保存下来一个十八世纪的版本。关于法国哥特式则要参阅维拉尔·德·昂

269 老普林尼像，出自十五世纪中叶《博物史》抄本的词首字母。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆藏

内库尔〔Villard de Honnecourt〕的建筑教堂的石匠和雕刻家行会之书〔*Hüttenbuch*〕（十三世纪），这位建筑师想在这本书中把他艺术生涯的实践经验传给后人。文艺复兴初期，琴尼诺·琴尼尼〔Cennino Cennini〕的小册子（《艺术之书》〔*Libro dell' Arte*〕）问世（约1400年），琴尼尼有意识地为未来的艺术家记录了从乔托和他的追随者所代表的佛罗伦萨画派的作坊传统。除了这些实用的制作方法之外，中世纪还有给朝拜者去圣地和罗马用的旅行指南，即所谓的奇迹〔*Mirabilia*〕，书中也提到了古代充满传奇色彩的艺术品，如奎里纳尔山的驯马人。然而，最有教益的则是关于大业主的报道和传记，特别是十二世纪修道院院长叙热〔Suger〕的关于哥特式第一座纪念碑——圣德尼修道院教堂新建筑的工作报告。尽管它几乎不属于本来意义上的艺术文献，但这种原始资料能让人最好地了解中世纪对艺术的本质和任务所持的观点。艺术家传记或艺术哲学著作是中世纪所没有的。

文艺复兴时期。近代艺术文献的发端应该到十五世纪的佛罗伦萨寻找，也就是说，在当时的环境下，新的科学自然主义的艺术概念亟须理论论证。人文主义者和建筑师利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂〔Leone Battista Alberti〕（1404—1472）很突出，他对艺术文献的贡献数百年来一直具有指导性。他的著作《论绘画》〔*De Pictura*〕大约在1435年用拉丁文写成，其意

大利文本是献给文艺复兴时期建筑艺术和透视学的开拓者菲利波·布鲁内莱斯基〔Filippo Brunelleschi〕的，此书有意作为新一代的纲领性文献。艺术在他故乡城市的繁荣——献辞中说道——使阿尔贝蒂坚信，如同在令人赞叹的古代，当今做出伟大的成就亦是可能的。对于阿尔贝蒂来说，新绘画系一门科学；它建立在光学和几何学定律的基础上。一幅画其实就是"所视棱锥体的截面"，一扇"窗户"的框子。阿尔贝蒂为了古典得体〔decorum〕和发明〔invenzione〕的艺术理想，指责哥特式时期的色彩绚丽和人物众多的绘画，并对它们使用黄金和宝石表示鄙弃。它的著作的整个倾向是要把艺术与工艺分开，使它成为文化财富。

阿尔贝蒂论建筑的著作(《建筑十书》〔*De Re Aediftcatoria*〕，约1450年)仿效威特鲁威而分成十书，它也企图把建筑置于理论的甚至可以说哲学的基础之上。比如，他认为神殿（阿尔贝蒂这样称呼教堂）最完美的形式系圆形，这一观念即源自柏拉图主义。布拉曼特〔Bramante〕的圣彼得大教堂采用了这一形式，阿尔贝蒂的不少艺术学说也是到了文艺复兴盛期才充分发挥作用。

雕塑家洛伦佐·吉贝尔蒂〔Lorenzo Ghiberti〕的手稿(《回忆录》〔*Commentarii*〕)尽管在文艺复兴时期已为人所知，但直到二十世纪才得以发表。吉贝尔蒂首先关心的也是艺术的理论基础，为此他求助于威特鲁威、普林尼和阿拉伯以及中世纪的光学家们。然而，对于我们来说，他的文稿的主要价值还在谈论他的前辈们的艺术和他自己一生艺术创作的那几页上——在于艺术家自传和批判性评价的、用自己的观点阐述的艺术史的最初肇始。

设计圣彼得大教堂青铜大门的大师，安东尼奥·阿韦利诺〔Antonio Averlino〕被人称为菲拉雷特〔Filarete〕（约1460年），他的著作是一篇表现为乌托邦式的城市规划的建筑论文，它在某些地方反映了时代的愿望和追求。在意大利十五世纪理论化的艺术家中出类拔萃的还有皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡〔Piero della Francesca〕，他的论文纯粹从几何学的角度探讨透视(《论绘画的透视》〔*De prospectiva pingendi*〕)，以及弗朗切斯科·迪·乔治〔Francesco di Giorgio〕的1480年左右的论建筑艺术的手稿。卢卡·帕乔利〔Luca Pacioli〕有代表性的著作也是应用几何方面的，即1509年的《论神圣比例》〔*De Divina Proportione*〕，也就是说论黄金分割，这是一个文艺复兴的新柏拉图神秘主义异常热衷的题目。上意大利人蓬波

270 吉贝尔蒂：自刻像，出自佛罗伦萨洗礼堂的"天堂之门"，1430S

尼乌斯·高里库斯〔Pomponius Gauricus〕1504年的《论雕塑》〔*De Sculptura*〕则是篇奇怪的论文，它显示了古典学识的另一个方面——观相术。

这些艺术家的著作传到莱奥纳尔多·达·芬奇〔Leonardo da Vinci〕这位巨人，而后者对艺术文献的贡献大部分已属于十六世纪早期。莱奥纳尔多的著作和笔记长时间也只是手稿。虽然在他刚死后不久，一位勤勉的编纂者便从他的遗著中摘出有关绘画的部分，并把它们汇编成一本《绘画专论》〔*Trattato della Pittura*〕；但是，这一救出许多资料而今天在莱奥纳多的笔记中再也找不到的重要手抄本，直到十七世纪才在法国编辑和出版。绘画对于莱奥纳尔多也是一门科学，而且是——正象他在他的杰作或比赛中力图证实的那样——所有科学和艺术之母。他认为艺术家是一个"小世界"的创造者，这个世界须同宇宙一致，都建立在同样的基础之上。因此，在莱奥纳尔多看来，研究自然规律与创造的艺术仍是密不可分的，从根本上看，他的关于解剖学、胚胎学、地质学和光学的著作，正象他对想当画家的人提出的特殊忠告一样，同样属于艺术文献。人们经常试图从艺术家的莱奥纳尔多与科学家的莱奥纳尔多的相争中做文章，这全是由于误解。

在莱奥纳尔多活动的同时——也许不是没有受到他的志向的影响——产生了北欧文艺复兴的第一批艺术家的著作，阿尔布雷希特·丢勒〔Albrecht Dürer〕的《测量教学》〔*Underweysung der Messung*〕(1515年)，以及《人体比例四书》〔*Vier Bücher von menschlicher Proportion*〕(1528年)。丢勒关心的是时代的主要问题，即创立科学的艺术理论，他抱着他同时代人的希望，认为把数学上可教授的表现美的人物形象的理论同透视中正确视像的几何结构结合起来是可能的。丢勒对这些问题的冥思苦索主要表现在他的手稿里，他的手稿反复围绕着这句话："可美是何物，我却不知"〔Was aber die Schonheit sei，das Weiβ ich nit〕。

恰恰是这些哲学思辨赋予了文艺复兴时期的艺术论文以其鲜明的特征。从一开始它就关系到界定艺术家的活动以及从哲学上论证艺术家对社会承认的要求。在整个十六世纪里，不仅艺术家，而且还有文学家都在探索和提出"艺术"这个新概念。学院的艺术理论开始形成。"学院的"这个词本身指明了这些努力的缘由。柏拉图学派便表明了这一点，柏拉图尽管屏弃造型艺术（见上文），可现在却变成了画家的保护神。天才的预言家、诗人和情侣在狂喜中能看见上天的愿望，这种新柏拉图主

义的神性"迷狂"说传染了艺术家。艺术家也炫耀起灵感和用他的精神之眼观看美的理念的能力。要与"实用艺术"严格区别的"美的艺术"的概念即源出这种柏拉图化的艺术理论；这一概念首先可以在十六世纪中叶的佛罗伦萨找到，那儿有一批文艺爱好者，如在米开朗琪罗〔Michelangelo〕的葬礼上致悼词的贝内代托·瓦尔基〔Benedetto Varchi〕，他们企图"提高"艺术，以便促使所谓的"手法主义"胜利实现。"手法主义"艺术理论的独特丰碑是很早失明的米兰画家保罗·洛马佐〔Paolo Lomazzo〕的著作，他的《绘画艺术专论》〔*Trattato dell' Arte della Pittura*〕，1584年，以及他的《绘画神殿的观念》〔*Idea dell Tempio della Pittura*〕，1590年。书中涉及伟大的"经典"大师和画派（尤其是米开朗琪罗、莱奥纳尔多、拉斐尔和提香）的学院理论，显露出对才智横溢、与其环境和谐的绘画题材的兴趣。而且，对（源出古代修辞学的）兼备各种画派之长的"完美"艺术品之假象，书中也做了详尽的论述。

原来主要供作家使用的论神话和寓意的手册，现在愈来愈多地给拉入艺术文献的范围，这是与尊重"博学的"艺术家和他的创造才能联系在一起的。自然，中世纪已知所谓的《诸神形象手册》〔*Albricus*〕（十三世纪），这是一个带有对古希腊罗马诸神的描述的简表，而且说明了如何表现他们，可是到了手法主义的时代，维琴佐·卡尔塔里〔Vicenzo Cartari〕的充满神秘寓意又故弄玄虚的表现古希腊罗马诸神的手册《古代诸神的图像》〔*Le Imagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*〕（1556年）才获得成功。对所谓的象形文字的喜爱也属于这一类，荷拉波伦〔Horapollon〕的一篇不足凭信的古典晚期的著作（印于1505年），用哲学的神秘意义来解释这些象形文字，丢勒也曾为之动心。人文主义者皮耶罗·瓦莱里亚诺〔Piero Valeriano〕撰写了象形文字方面内容最丰富的书（《象形文字》〔*Hieroglyphica*〕，1556年），它从它那方面影响了文艺复兴晚期的象征主义。传播最广的寓意手册，切萨雷·里帕〔Cesare Ripa〕的《图像学》〔*Iconologia*〕（1593年），已经步入下一个时期。

艺术文献中越来越强调教育的因素，这一点也可以在建筑理论中观察到，阿尔贝蒂（见上文）早已使建筑理论蒙上了哲学色彩。直到现在，"五种柱式序列"〔Fünf Saulenordnungen〕和它的规则才获得规范意义。这方面的重要著作有塞尔利奥〔Serlio〕（自1537年）、维尼奥拉〔Vignola〕（1562年）、帕拉迪奥〔Palladio〕（1570年）和斯

卡莫齐〔Scamozzi〕(1615年)的建筑书和图案集。这些书使意大利文艺复兴形式的知识在欧洲传播方面做出了重要贡献。特别是帕拉迪奥的著作对信仰新教的北欧，尤其是英国，产生过影响，这是众所周知的。

除了这些权威性的著作之外，自十六世纪以来，还出现了一系列有关艺术的小论文和对话，它们经常能够提供很有价值的关于时代趣味的说明。如弗朗切斯科·德·荷兰达斯〔Francisco de Hollandas〕用葡萄牙语撰写的关于绘画的四篇对话(1548年)，米开朗琪罗也作为谈话者在书中出现。当然，这并不是说，这里复述的就是真实的谈话。具有较大的原始资料价值的也许要数洛多维科·多尔切〔Lodovico Dolce〕的对话《阿雷蒂诺》〔*Aretino*〕(1557年)，这位不负责任的记者和提香的朋友在对话中扮演着批评家的角色，他大书威尼斯的色彩与罗马画派、尤其是米开朗琪罗的素描之间的斗争——这是一个长期被讨论的题目。

意大利文艺复兴时期的艺术爱好者所用的旅行指南潮水般地猛增，说明公众对趣味问题抱有同样的兴趣。阿尔贝蒂尼〔Albertini〕的佛罗伦萨和罗马导游(两书成于1510年)开了先河，而重要的是它列举了艺术品。随后产生的著作有象圣索维诺〔Sansovino〕介绍威尼斯的名胜古迹的专著(《威尼斯名胜》〔*Delle cose notabili in Venetia*〕，1556年)和博基〔Bocchi〕介绍佛罗伦萨名胜的专著(《佛罗伦萨之美》〔*Bellezze di Fiorenza*〕(1581年)。1550年，莱安德罗·阿尔贝蒂〔Leandro Alberti〕的整个意大利的导游(《意大利全貌》〔*Descrittione di tutta Italia*〕)出版了。比这些印刷出来的著作还要重要的是一位上意大利的艺术爱好者，即所谓的安诺尼莫·莫雷利阿诺〔Anomimo Morelliano〕的笔记，有人推测他就是威尼斯的贵族马尔坎通·米基耶尔〔Marcanton Michiel〕。这些十六世纪三、四十年代的笔记记载了帕多瓦和威尼斯的教堂和宫殿中的艺术品。这是一位真正的有高度修养的行家，他的撰写富有主见。此外，关于乔尔乔内〔Giorgione〕的作品留下了少许可靠的报道，这也要归功于他。

文艺复兴时期的**艺术家传记**只有在这种背景下才可理解。它最终的根源自然在于对荣誉的渴望，这种由古希腊罗马的史料给与的渴望，乃是整个时代特有的。在但丁〔Dante〕的《神曲》〔*Divina Commedia*〕中，契马布埃〔Cimabue〕的荣誉在乔托〔Giotto〕的荣誉面前表现出来的苍白还是作为对尘

世荣誉之虚幻的劝喻出现的，但是到了十四世纪，在但丁作品的注释中，此处却成了关于这两位佛罗伦萨艺术的"鼻祖"的关系的一段丰富多采的轶事。在薄伽丘〔Boccaccio〕的《十日谈》〔*Dekamerone*〕（约1350年）中，乔托也是作为代表佛罗伦萨的荣誉的名人之一出现的，而不久，小说便把艺术家形象作为常用角色占据了菲利波·维拉尼〔Filippo Villani〕谈佛罗伦萨名流的小书（1400年前），第一次表现了艺术家在荣誉要求上与学者和政治家完全同等，作者在书中自然还想为自己给了乔托、加迪〔Gaddi〕等人一席之地而辩解，尽管不少人并不承认绘画是一门"自由艺术"〔freie kunst〕。刚跨过这个世纪的中叶，那不勒斯的人文主义者法奇乌斯〔Facius〕（死于1457年）写的论同时代的名流的著作（《名士》〔*De viris illustribus*〕则更有意思，因为它不仅包括象真蒂莱·达·法布里亚诺〔Gentile da Fabriano〕和皮萨内洛〔Pisanello〕这些意大利画家，而且还包括北方国家的人，首先是扬·凡·艾克〔Jan van Eyck〕和罗吉尔·凡·德尔·威登〔Rogier van der Weyden〕，远在他们自己的祖国可能给他们以这样的个人荣誉之前。十六世纪初期，乔维〔Giovio〕主教的颂词具有相似的性质，作者用简洁的、然而又意味深长的人文主义风格刻划了莱奥纳尔多、拉斐尔和米开朗琪罗的艺术特征。

然而，艺术家传记的牢固传统只在佛罗伦萨形成，这是与阿尔诺城的地方观念密不可分的。人文主义者克里斯托福罗·兰迪诺〔Christophoro Landino〕在他1481年印刷的但丁版中首先表示要"捍卫佛罗伦萨"，并把佛罗伦萨的艺术家作为他故乡城市的光荣称号加以概述。这里已经预示了这种观念，即"艺术"的"复兴"归功于佛罗伦萨人契马布埃和乔托，而且，艺术的进一步繁荣也将在佛罗伦萨随之出现。大约在同时，第一部单个艺术家的详细传记也出版了，这就是布鲁内莱斯基传，作者被认为是马内蒂〔Manetti〕（1423—1491），其书尽管有不少敌意的观点（特别是反对吉贝尔蒂），但还是有意识地从广阔的历史角度来把握它的英雄：他便是重建被哥特人摧毁的古代的建筑艺术的那个人。十六世纪里，看来有好几个佛罗伦萨富有家乡观念的人记录了关于他们故乡城市的艺术家的生动传闻。一篇这种类型的手稿是所谓的比利之书〔*Libro des Billi*〕，另一篇是无名氏马利亚贝基亚努〔Anonymus Magliabecchianu〕之书。它们之所以对我们很宝贵，是因为文艺复兴时期最重要的艺术家传记便是从它们所揭示的环境中产生出来的：瓦萨里〔Vasari〕的传记（《最卓越的建筑师、

275 赞德拉特像，普夫林特〔Georg Pfrundt〕作

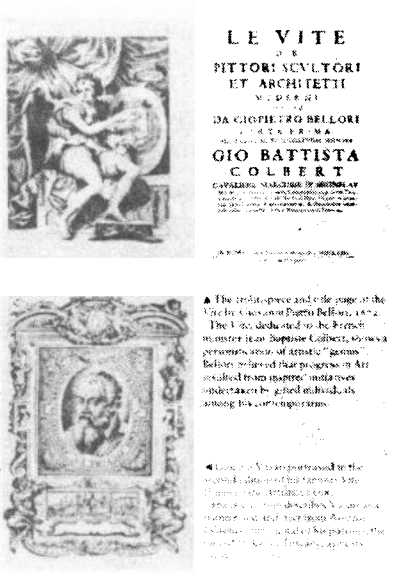
画家和雕塑家传记》〔*Le Vite de' Più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori etc.*〕)。

瓦萨里的书第一版于1550年出版，1564年的第二版做了很多补充，它也许是较早的艺术文献中最著名、而且今天还被谈得最多的著作。它对人物性格的描述和它把单个事件进行实用主义的联结的艺术，迄今还产生着影响。对文献进行批判研究则不难证明，尤其是对早期文艺复兴来说，瓦萨里是一位极不可信的证人，他经常自由发明，甚至在抒发己见时也不免制造惊人的混淆。然而，对这部作品的毁誉经常只盯着个别部分，以致于忽略了它在历史结构方面取得的成就，当然，这当中也有他的前辈们的功劳。瓦萨里（在第二部分的导言中）明确表示，他反对把他仅仅看作为编年史家。对他来说，重要的是从历史中吸取教训，向年轻画家指明，勤奋和才能是怎样通向成功的，并且首先说明艺术自契马布埃以来的发展。他完全有意识地将米开朗琪罗作为唯一还活着的人放在他的第一稿的结尾，也可以说是此书的高潮处，因为在他看来，艺术的历史即进步的历史，从一般的肇始，经过老实的、但有些枯燥乏味

的（十五世纪的）"第二风格"〔Zweite Manier〕的大师，过渡到由莱奥纳尔多开创的第三种完美的艺术风格的胜利。在这样一个高峰过后，接踵而至的更可能是衰落（第三部分前言），这种淡淡的忧虑在读瓦萨里时（他或许也是仿效普林尼），是可以察觉到的。作为梅迪奇的宫廷画家。瓦萨里是从第一批学院派的立场出发来写作的（见上文）。他的偏见、他想取悦王室的愿望、他的草率都暴露得分外清楚。但是，即使今日，艺术史仍然受他的影响。就是我们手册上各章的导言通常也追溯到他的模式。他这些成功不仅归功于他的真正托斯卡纳散文家的天才，而且首先归功于他把三百年的发展作为整体来把握的能力。

除了瓦萨里，在通俗性上可以相比的也许只有本韦努托·切利尼〔Bemvenuto Cellini〕（1500—1572）的自传（1728年才印刷），歌德把它添入德国文献。虽然对书中描绘的状况一概而论不无害处，但它作为开始衰落的文艺复兴的时代画卷的地位一直未被超过。文献价值更深，但题目极有趣味的是阿斯卡尼奥·孔迪维〔Ascanio Condivi〕的米开朗琪罗生平，1553年出版时大师尚在，此书大概直接受到他的鼓励，这样做是为了使瓦萨里第一版中幻想成分颇大的传说不再流行。瓦萨里在第二版里终究还是大抄了孔迪维。

巴洛克和古典主义的、也就是说特别是十七和十八世纪的艺术文献，完全受意大利先驱者的影响。在文艺复兴和随后的时代之间很难划一界限，然而，一般地说，这几百年里，艺术文献的特质在很大程度上是由爱好者和业余爱好者连同学院一起决定的。在意大利，柏拉图化的艺术学说获得了规范的意义。乔瓦尼·彼得罗·贝洛里〔Giovanni Pietro Bellori〕（1615—1696）著名的关于绘画、雕塑和建筑思想的学院演说（演讲于1664年）彻底阐发了这一学说。这位普森〔Poussin〕的朋友和拉斐尔的崇拜者写下的信条，通过莱辛的《爱米丽雅·迦洛蒂》〔*Emilia Galotti*〕（与画家孔蒂的谈话）而出了名："艺术必须画出造型的自然——假如有一个的话——想象的形象：没有抵触的材料势必造成的废物；没有时间与之搏斗的毁灭。"这个时期意大利艺术文献的第二主题是反宗教改革，自特兰托公会以来，反宗教改革监督艺术家的活动，以使任何不道德的或叛逆信仰的东西不得进入艺术。红衣主教帕莱奥蒂〔Paleotti〕论圣画和世俗画的书，1582年（《关于宗教画和世俗画的讲话》〔*Discorso intorno le imagini Sacre e profane*〕，以及奥托内利〔Ottonelli〕和彼得罗·达·科尔托纳



271 贝洛里的《传记》一书的卷首插图和书名页，1672年

272 瓦萨里像，出自他的《名人传》第二版，1568年

〔Pietro da Cortona〕1652 年的《绘画和雕塑专论》〔*Trattato della Pittura e Scultua*〕有趣地揭示了这个时期教会艺术的精神和这个时期对文艺复兴淡然地对待这些问题的尖锐反应。在艺术家传记方面，十七世纪产生了一系列瓦萨里的续篇，其中不乏与伟大榜样的论战。巴廖内〔Baglione〕论述了从 1572 年到 1642 年在罗马活动的艺术家(《画家、雕塑家和建筑师等等的传记》〔*Le Vite de' pittori, scultori ed architetti etc.*〕，贝洛里（见上文)(《现代画家、雕塑家和建筑师传记》〔*Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*〕，1672）则在更高的水平上描绘了他那个时代的著名艺术家的生活，他怀着特殊的热爱描述了"学院"派的艺术家，卡拉奇〔Caracci〕、德梅尼基诺〔Domenichino〕、普森，但他也公正地对待自然主义者如卡拉瓦乔〔Caravaggio〕和鲁本斯〔Rubens〕。后来才由手稿整理出版的帕萨里〔Passeri〕写的传记(《画家、雕塑家和建筑师等等的传记》〔*Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti etc.*〕)，自称是巴廖内的续篇，它论述的是 1641 年至 1673 年在罗马活动的艺术家。作为历史学家而最为著名的是菲利波·巴尔迪努奇〔Filippo Baldinucci〕，他也是重要的文献研究者和收藏家，他第一个在意大利描述了伦勃朗〔Rembrandt〕的版画。他的关于素描艺术大师的报道(《对从契马布埃以来的素描大师的认识》〔*Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua etc*〕有一部分在他死后（1681—1728 年）才发表。他的贝尔尼尼〔Bernini〕传（1682 年）是关于这位门门精通的巴洛克时代大师的最重要的原始资料。

不少意大利的地方历史学家有意与瓦萨里对立，他们指责他那佛罗伦萨人的成见。在威尼斯值得一提的是卡洛·里多尔菲〔Carlo Ridolfi〕的《艺术的奇迹》〔*Maraviglie dell'Arte*〕(1648 年)。马尔瓦夏〔Malvasia〕(《女画家费尔西娜》〔*Felsina pittrice*〕)站在波洛尼亚一边，1678 年，为了夸耀他故乡城市的艺术比其他城市的伟大，他甚至不惜捏造。这方面最恶劣的是那不勒斯人 B·德·多米尼奇〔B.de'Dominici〕，为了提高他故乡城市的名誉，他在他的传记作品(《画家传记》〔*Vite dei pittori etc.*〕中（1742 年）毫无顾虑地编造艺术家。由于这种态度，十七世纪艺术爱好者用的地方文献和旅行指南猛增，这是不言而喻的。这里不可能把它们一一胪列，作为珍品值得一提的是波斯基尼〔Boschini〕用威尼斯方言写就的押韵诗《美丽的航海图》〔*Carta del navegar pitoresco*〕(1660 年)。

273 贝洛里像，帕奇〔Thomas Patch〕作

在意大利之外的其他地方，十七世纪主要是一个接受意大利艺术理论的时期。对意大利的作者，特别是瓦萨里，还有洛马佐（见上文）以及建筑理论家评价过高，其他著作还把它们合并进来。这样，北欧几乎各地的艺术文献都相当片面地反映了罗马语族学者的立场。对艺术文献的兴趣率先在比利时的尼德兰表现出来。早期最重要的见证系卡雷尔·凡·曼德尔〔Karel van Mander〕的那本详尽的书（《画家之书》〔*Schilderboek*〕）（1604年），它由一篇详细的教育诗和附有艺术家传的三书组成，其中第一书借用普林尼，第二书借用瓦萨里，第三书则是关于尼德兰大师的极有价值的史料，如果不算在圭恰迪尼〔Guicciardini〕的叙述尼德兰的书（《尼德兰全貌》〔*Descrittione di tutti i Paesi Bassi*〕）中提及的寥寥几笔（1567年）以及传统的颂词，那么，它就是最早的伴随兰普索纽斯〔Lampsonius〕（1572年）概况的材料。凡·曼德尔还在他的书中附上了《画家之圣经》，即奥维德笔下的古希腊罗马神话的提要。论述荷兰伦勃朗这一代的是S.凡·霍格斯特雷滕〔S.van Hoogstraeten〕的《绘画艺术的重要流派之导论》〔*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*〕，1641年，此书虽充满巴洛克的浮华之气，但其中某些报道亦不无教益。荷兰黄金时代的大师发现霍布拉肯〔Houbraken〕才是他们的"瓦萨里"，诚然，他的1718年的《画家生平大观》〔*Groote Schouburgh*〕几乎无法与意大利的楷模相比。完全遵循学院体系的是盖拉尔德·德·莱伊雷斯（Gerard de Lairesse）1707年的《大画家之书》〔*Het Groot Schilderboek*〕。

在德国，除了诺伊德费尔〔Neudorfer〕的小书《关于纽伦堡艺术家和画坊大师的报道》〔*Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkmeistern*〕（1547年），和象舍费尔〔Scheffer〕的《版画》〔*Graphice*〕（1669年）这类有限的教课书，值得一提的有约阿希姆·冯·赞德拉特〔Joachim von Sandrart〕1675年的《德国高贵的建筑、雕塑和绘画艺术学院》〔*Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Mahlery-Künste*〕。这本大开本的书是一种以前的艺术文献的简编，它大量地使用瓦萨里、凡·曼德尔、帕拉迪奥等人的材料。其中最有价值的部分是关于德国艺术家和赞德拉特在他多次漫游途中亲自遇到的那些艺术家的报道。前者中有关于马特乌斯·格吕内瓦尔德〔Mathaus Grünewald〕的报道，这篇报道很有可能弄混了马西斯·戈特哈特·尼特哈特〔Mathis Gotthart Nithart〕的名字，使这位大师失去了他的合法名

字。后者中有某些侨居罗马的德国艺术家的生动形象，赞德拉特在那还与克劳德·洛兰〔Claude Lorrain〕和埃尔斯海默〔Elsheimer〕有过接触。

在西班牙的艺术文献中，除了十六世纪普林尼的整理者、也是在西班牙证实希罗尼穆斯·博施〔Hieronymus Bosch〕的荣誉的格瓦拉〔Guevara〕之外，首先要提到弗兰西斯科·帕切科〔Francisco Pacheco〕的《绘画艺术》〔*Arte de la pintura*〕(1649年)，除了欧洲的共同财富，书中还可找到关于他的女婿委拉斯克斯〔Velasquez〕的报道。帕罗米诺〔Palomino〕的《绘画博物馆》〔*El Museo Pictorico*〕(1715年)，已属于十八世纪。

代表十六世纪英国的只有残缺不全的洛马古译文和尼古拉斯·希利亚德〔Nicholas Hillyard〕的论细密画技法的手稿(两书均在1598年出版)。十七世纪也很少有独创的东西；艾格莱昂比〔Aglionby〕的绘画解释(1685年)主要以瓦萨里为根据。与此相反，在十七世纪的法国，艺术文献却得到广泛的发展，这与新建的学院密切相连。罗朗·弗雷·德·尚布雷〔Roland Freart de Chambray〕的用艺术原理解释绘画中的完美性思想的著作(《绘画至善观》〔*Idée de la perfection de la peinture demonstree par ses principes etc.*〕)，1662年，充满了笛卡尔的理性主义精神。费利比安〔Felibien〕的学院讲演录〔*Conferences*〕(讲演于1667年)同样具有独特性，他的艺术文集共有六卷(1725年)。尽管他是一个坚定的古典主义者，费利比安还是力图公正地评价法国中世纪的作品。最常见的学院古典主义理论的概述之一是迪弗雷诺瓦〔Dufresnoy〕的一再被翻译和评述的论绘画的教育诗(《绘画艺术》〔*De arte graphica*〕)(1667年)。在这种环境下产生的艺术家的著作中，首先要提到勒布伦〔*Le Brun*〕的关于表现情感的报告，1667年，报告又是在笛卡尔的基础上探讨人的激情和人的典型的面部表情，它在说明学院历史画的原理方面非常具有特色。勒布伦还研究了相面术以及人和动物之间的相貌比较。

最早对学院教条的反抗与此同时出现。在普森派和鲁本斯派之间的斗争中，艺术作家罗歇·德·皮尔〔Roger de Piles〕站在后者一边。象多尔切从前那样(见上文)，他在他的论色彩配置的对话中(《色彩对话录》〔*Dialogue sur le coloris*〕)，1699年，偏袒威尼斯派，反对罗马派。他对尼德兰人的兴趣和对学院派轻视的风景画画种的兴趣表明他是一个新时代的宣告者。因为在十八世纪，影响艺术文献的首先是收藏

家，他们的价值尺度不象艺术哲学家的那么严格。特别是在英国，反柏拉图的理想主义的经验主义哲学的影响也显露出来。在法国的理性主义者和怀疑论者中，阿伯·德·博斯〔Abbé del Bos〕表现突出，他严厉地批判了学院的理想；此外尚有德尼·狄德罗〔Denis Diderot〕，他的那些著名的1765—1767年巴黎沙龙评论（1798年印刷）开创了新闻体的艺术批评。他支持格勒兹〔Greuze〕的具有市民道德涵义的油画，说明在艺术中，他也是一个为第三等级的理想而战的先锋。雕塑家法尔科内〔Falconet〕甚至擅自对著名的古希腊罗马时代进行批判，青年时代的歌德在《从法尔科内和论法尔科内》〔*Von Falconet und uber Falconet*〕中有意识地学他的榜样。

理论上意义更加重大的是英国十八世纪的艺术文献。虽然乔纳森·理查森〔Jonathan Richardson〕父子俩的流行著作还显露出学院艺术理论的影响，由于旅游者和收藏家的宽容，这种影响受到减弱，然而，艺术家霍格思〔Hogarth〕在他的著作《美的分析》〔*The Analysis of Beauty*〕（1753年）中，业已公然表态反对学院的旧思想。尽管霍格思的"美的线条"学说取自洛马佐（见上文），而且尽管他的观点仍很幼稚，但这已完全是一种心理—经验的观点了。雷诺兹〔Reynolds〕在他的学院演说〔*Discourses*〕（1771年）中，对传统的艺术理论表示赞许，他谈到的某些东西也来源于这种观点。但在这里首先值得一提的是反形而上学美学的代表作，伯克〔Burke〕的关于美和崇高的研究（《关于崇高和美的观念之起源的哲学探索》，〔*A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*〕（1756年），此书还激励了歌德。

关于"如画"〔das Malerische〕本质的辩论，尤其是在园林艺术中，使建立在纯感觉论和联想论基础上的英国美学登峰造极。理查德·佩恩·奈特〔Richard Payne Knight〕在辩论中表述他的观点说，如画即指那些东西，它让我们想起曾经看过的油画。从这种有意识的反教义学出发也许才能理解哥特式风格和中国风格的自身权利为何恰恰能在英国首先获得承认。前者的先锋是古物家霍勒斯·沃波尔〔Horace Walpole〕(1717—1797)，他编撰了第一本骑士和鬼怪故事，后者主要是中国园林艺术的传播者威廉·钱伯斯〔William Chambers〕(1726—1796)。

在德国的艺术文献中，更多的是学院古典主义的遗产。虽然如哈格多恩〔Hagedorn〕，象英国的理查森那样，在他的艺术论著中对教条采取类似随便的态度，可是不久，德国的艺术

文献即被杰出人物温克尔曼〔Winckelmann〕所左右，在对待贝洛里的艺术理论（见上文）上，他的罗马圈子也许比十七世纪所做的还要认真。安东·拉斐尔·门斯〔Anton Raphael Mengs〕的《关于绘画中的美和趣味的思想》〔*Gedanken über die Schonheit und den Geschmack in der Mahlerey*〕（1762年），维护着严格的学院立场。英国艺术文献的主题，首先是对作为象征的艺术的理性主义研究。因莱辛〔Lessing〕的拉奥孔〔Laokoon〕（1766年）而找到进入德国批评的大门，后来经过赫尔德〔Herder〕和青年歌德而转入"狂飙突进"〔Sturm und Drang〕的感伤。扎洛蒙·格斯纳〔Salomon Gessner〕的特别在英国引起反响的《关于风景画的信》〔*Brief über die Landschaftsmahlerey*〕（1770年），也是符合这个感伤主义时代的。

274 歌德在康帕尼亚，蒂施拜因〔J.H.W.Tischbein〕作

供业余爱好者使用的首先是许多十八世纪的参考书和词典，它们的前身是巴尔迪努奇（1681年）和费利比安（1689年）杰出的按字母编的艺术词典。歌德严厉批评过的祖尔策〔Sulzer〕的《美的艺术之一般性理论》〔*Allgemeine Theorie der schonen Künste*〕（1777年），以及瓦特莱〔Watelet〕和勒韦克〔Levesque〕的词典（由海登赖希〔Heydenreich〕译成德文）（1795年），都是这个环境特有的产物。J·R·菲斯利〔Fussli〕的《普通艺术家词典》〔*Allgemeines Kunstlerlexikon*〕（1763年）——这种类型的第一本——和米利齐亚〔Milizia〕的《美的艺术词典》〔*Lexikon der schonen Kunste*〕（1787年），也属于这一类。

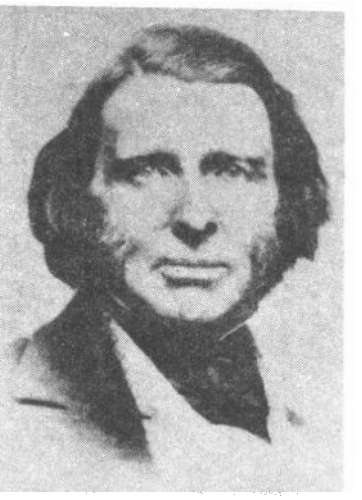
因此，本质上的艺术科学生根的时代来到了。十八世纪末的大手册和历史纲要预示了艺术科学的来临。温克尔曼的《古代艺术史》〔*Geschichte der Kunst des Altertums*〕（1764年），为历史地考察艺术树立了伟大的榜样。接着有兰齐〔Lanzi〕的《意大利绘画史》〔*Storia pittorica dell, Italia*〕，（1789年），L·奇科尼亚拉〔Cicognara〕的《意大利雕塑史》〔*Storia della Scultura Italiana*〕（1813—18年），J·D·菲奥里洛〔Fiorillo〕的德国和尼德兰的绘画艺术史（1815—1820年），达然古〔d'Agincourt〕的四至十六世纪的《文物艺术史》〔*Histoire de l'art par les monuments*〕（1811—1823年）。同时出版的有图录著作，如巴尔奇〔Bartsch〕的《画家-雕版画家》〔*Le Peintre-Graveur*〕（1803—04年）。这些书不仅关注历史，而且还注重实用。

自十九世纪以来，艺术文献则应该与科学文献区分开来

(参看《艺术科学》一文)。前者与同时期艺术中的各种潮流保持联系并且围绕着这些流派。如威廉·瓦肯罗德〔Wilbelm Wackenroder〕的《一位热爱艺术的修道士的衷肠倾述》〔*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*〕(1797年)，就代表了拿撒勒人画派的狂热立场，而为反对拿撒勒人画派，歌德的朋友海因里希·迈尔〔Heinrich Meyer〕1817年在他的关于《新德意志的宗教-爱国艺术》〔*Neu-Deutsche religios-patriotische Kunst*〕的论文中把他们革出魏玛国的教门。当浪漫派菲利普·奥托·龙格〔Philipp Otto Runge〕的著作和论述起初尚未发表时，卡斯帕尔·达维德·弗里德里希〔Caspar David Friedrich〕的观点已经在C.G·卡鲁斯〔Carus〕的论风景画的信中（1830年印刷）逐渐形成。

276 J.温克尔曼像，A.R.门斯〔A.R.Mengs〕作

在英国，对中世纪的浪漫主义的热情首先在新哥特式的建筑艺术中表现出来，建筑师 A·普金〔Pugin〕（1812—1852）在他的著作中为这种建筑艺术进行辩护。这场运动中最善于辞令又最有影响的先锋是约翰·拉斯金〔John Ruskin〕，这位前拉斐尔派的朋友和激昂的机器时代的批评家主张艺术返回到忠于原物的再现和虔诚。由威廉·莫里斯〔William Morris〕复兴的"工艺美术"，对德国工厂联合会和"包豪斯"的原则继续发生着影响，这些若没有拉斯金则都是不可思议的。德国理想主义，象汉斯·冯·马雷斯〔Hans von Marees〕和阿道夫·希尔德布兰德〔Adolf Hildebrand〕的基本思想，主要要到康拉德·菲德勒〔Konrad Fiedler〕的艺术哲学论著中去寻找。



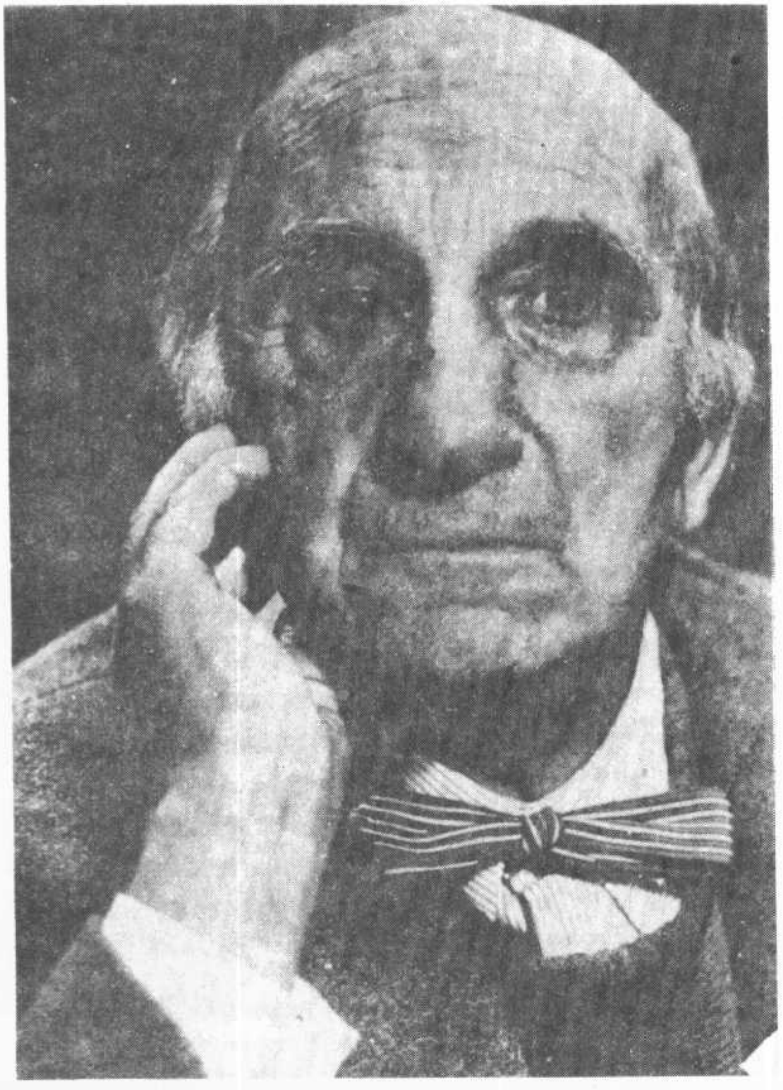
277 拉斯金像

在此期间，在法国产生了这种理想主义艺术观的激烈反对者。波德莱尔〔Baudelaire〕在他的论文中，想促使人们重视德拉克罗瓦〔Delacroix〕的气质和多米埃〔Daumier〕以及康士坦丁·居伊〔Constantin Guys〕的现实艺术的气质，同时，在对过去的评价上，对价值的重新论定也预告来临：作家象爱德华·科洛夫〔Eduard Koloff〕、W·比格尔一托洛〔Bürger-Thoré〕和欧仁·弗罗芒坦〔Eugene Fromentin〕拥戴"现实主义"的大师，首先是伦勃朗和弗米尔〔Vermeer〕、弗朗斯·哈尔斯〔Frans Hals〕和委拉斯克斯为领袖，而埃德蒙·龚古尔〔Edmond Goncourt〕和朱尔·龚古尔〔Jules Goncourt〕兄弟则为被古典主义者鄙视为轻佻的十八世纪恢复名誉并为印象派作了理论上的准备。这个艺术流派的发言人是埃米尔·左拉〔Emil Zola〕和 J·K·于伊斯芒〔Huysman〕。左拉在他的论《沙龙》〔*Salon*〕（1866年）的著作中为马奈〔Manet〕和他的朋友塞尚〔Cézanne〕进行辩护，于伊斯芒则在他的《现代艺术》〔*L'art moderne*〕（1883年）中为较年轻的一代开辟了道路。

十九世纪末左右开始的现代艺术斗争使赞成和反对的艺术文献象潮水般涌来。尤其是建筑师，他们现在代表自己面向公众，他们支持的不只是一种新的建筑风格，而且还有一种新的生活方式。象奥托·瓦格纳〔Otto Wagner〕，《现代建筑》〔*Moderne Architektur*〕（1896年），H·P·贝拉格〔Berlage〕，《关于建筑艺术风格的思考》〔*Gedanken uber den Stil in der Baukunst*〕（1905年）；H·v·d·韦尔德〔Velde〕，《新风格论》〔*Vom neuen Stil*〕，（1907年），阿道夫·卢斯〔Adolf Loos〕、弗兰克·劳埃德·赖特〔Frank

Lloyd Wright〕和勒·科比西埃（让纳雷）〔Le Corbusier (Jeanneret)〕的著作。画家也着手写作。J·M·惠斯勒〔Whistler〕的著作《树敌的文雅艺术》〔*The gentle Art of making enemies*〕(1890年)，用一种似非而是的、有意挑衅的警句语气说话，这种腔调一再被模仿。在德国艺术家的著作中，排在最前的是马克斯·利伯曼〔Max Liebermann〕的论文。W·康定斯基〔Kandinsky〕的《论绘画中的精神》〔*Uber das Geistige in der Malerei*〕(1912年)，维护抽象的表现艺术。

十九世纪末左右的象征主义运动强调各门艺术的统一，这样也使诗人与造型艺术家得以最亲密的接触。保罗·瓦莱里



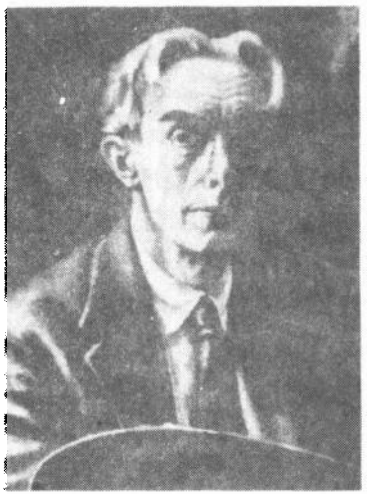
278 沃林格像

〔Paul Valery〕便如此来写莱奥纳尔多和德加〔Degas〕，纪德〔A.Gide〕写普森，里尔克〔Rilke〕写他的沃尔斯韦德村的朋友和罗丹〔Rodin〕。由于G·阿波利内尔〔Apollinaire〕的《立体派画家》〔*Les Peintres Cubistes*〕(1913年)，H·巴尔〔Bahr〕的《表现主义》〔*Expressionismus*〕(1916年)，Th·多伊布勒〔Daubler〕的《为现代艺术而战》〔*Im Kampf um die moderne Kunst*〕(1919年)，和A·布雷东〔Breton〕的《超现实主义和绘画》〔*Le Surréalisme et la Peinture*〕(1928年)，诗人完全变成了为共同事业而战的画家的代言人。

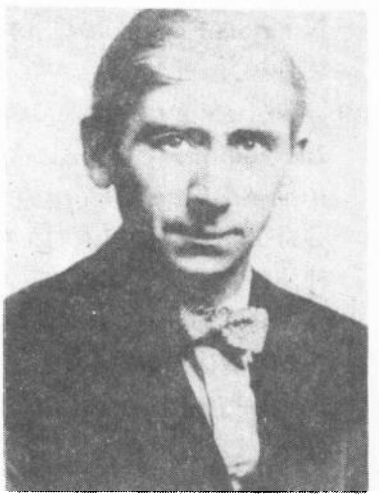
在主张"进步"的艺术史家中，要提到德国的R·穆特尔〔Mutter〕、J·迈埃尔一格雷费〔Meier-Graefe〕、H·v·袖迪〔Tschudi〕、K·舍夫勒〔Scheffler〕、H·蒂策〔Tietze〕和W·沃林格〔Worringer〕，而在英国，罗杰·弗赖〔Roger Fry〕和赫伯特·里德〔Herbert Read〕则支持现代艺术。相反，在《美学与历史》〔*Aesthetics and History*〕(1950年)中，B·贝伦森〔Berenson〕从人文主义的艺术和价值学说的立场出发，对这种发展进行了严厉的批评，H·泽德尔迈尔〔Sedlmayr〕在他的《中心的损失》〔*Verlust der Mitte*〕(1948年)中试图在黑格尔创造的"精神史的艺术科学"的意义上把当代的造型艺术解释成时代的"象征"或"征象"并加以屏弃。二十世纪中所有艺术问题全变成了政治事件，以致于最不着边际的东西也加给艺术文献，这几乎不需一提。

反之，这里还要提及本世纪才得到立足发展的一个艺术文献的领域：关于艺术教育的论著。在德国主要是阿尔弗雷德·利希特瓦克〔Alfred Lichtwark〕，他在汉堡以不倦的精力传布英国工艺美术家特别是威廉·莫里斯的思想，从全新的角度重视不熟练者和孩子的"艺术观审"。当较便宜的复制方法和较大的印数使画册的广泛传播有了保障的时候，"艺术到人民中去"〔Die Kunst ins Volk〕的口号便得以实现。

放大、剪裁、对比和照明效果，新复制技术这些革命化的使之与原物拉平的作用首先是A·马尔罗〔Malraux〕看到的。在他的三卷本《艺术心理学》〔*Psychologie der Kunst*〕中(自1949年出版)，他力图探索为艺术家、批评家和历史学家所用的、由重新评价艺术遗产所得出的结论。



279 罗杰·弗赖，自画像，伦敦，国立肖像馆收藏



280 赫伯特·里德像

参 考 文 献

艺术科学领域几乎没有哪个方面能够象艺术文献史那样，可以作出普通公认为第一流的综合描述，这方面全然具有经典意义的一部作品是尤利乌斯·冯·施洛塞尔〔Julius von Schlosser〕的《艺术文献》〔*Die Kunstliteratur*〕，维也纳，1924年。此书的意大利版书目更加清楚明了，并附有库尔茨〔O.Kurz〕编的书目增补（J·施洛塞尔-马尼诺〔Schlosser-Magnino〕，《艺术文献》〔*La Letteratura Artistica*〕，佛罗伦萨，1936年），库尔茨的书目增补还于1937年单独出版。下面列出的是些后来出版的部分有关文献：

编本和译本：

Abbot Suger on the Abbey of St.Denis; edited, translated and annotated by E.Panofsky.Princeton 1946〔《修道院院长叙热论圣德尼修道院》；E·潘诺夫斯基编辑、翻译和注释〕

Ghiberti, Lorenzo, *I Commentari*; ed.O.Morisani.Neapel 1947〔洛伦佐·吉贝尔蒂，《回忆录》，莫里萨尼编〕.

Francesca, Piero della, *De Prospectiva Pingendi*; ed N.Fasola.Florenz 1942〔弗兰切斯卡，《论绘画的透视》，法索拉编〕

Richter, J·P·, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*; 2nd edition, enlarged and revised by J·P·Richter and Irma A.Richter.Oxford 1939〔里克特，《莱奥纳尔多·达·芬奇文集》，第二版，J·P·里克特和伊尔玛·A.里克特增补修订〕

Pino, P., *Dialogo di Pittura*; ed R.u.A.Pallucchini.Venedig 1946〔皮诺，《绘画对话》；R和A帕卢基尼编〕

Bellori, P., *Le vite inedite*; ed. M. Piacentini.Rome 1942〔贝洛里，《未曾发表的传记》，皮亚琴蒂尼编〕

Bellori, P., *Idee des Künstlers*; ed.K.Gerstenberg.Berlin 1936〔贝洛里，《艺术家的理念》，格斯滕贝格编〕

Servolini, L., *A.Bosse eil suo trattato della Calcographia*.Bologna 1937〔塞尔沃利尼，《博斯和他的铜版画论文》〕

Mander, Carel van, *Schilder-boek*, kommentierte und illustrierte Neuausgabe.Amsterdam 1946〔曼德尔，《画家之

书》，注释插图新版〕

Houbraken, A, *Groote Schouburgh*; ed.P.T.A.Swillens und W.Vogelsang.Maastricht 1943〔霍布拉肯，《画家生平大观》，斯维伦思和福格尔桑编〕

George Vertue's Notebooks relating to artists and collections in England.Walpole Society 1930–1947〔《乔治·弗图的有关英国艺术和美术馆的笔记》〕

Walpole, H., *Anecdotes of Painting in England*.New Haven 1937〔沃波尔，《英国绘画轶事》〕

— *The History of Modern Taste in Gardening*; ed.I.W.Urban Chase.New Haven 1943〔《园艺的现代趣味史》，厄本·蔡斯编〕

艺术理论的批判性参考文献。一般性的:

Blunt, A, *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*.Oxford 1940〔布伦特，《意大利 1450—1600 年的艺术理论》〕

Lee, J.R, "Ut Pictura Poesis", *The Art Bulletin*, XXII, 1940〔李，"诗如画"，载《艺术通报》1940 年第二十二期〕

Wittkower, R, *Architectural Principles in the Age of Humanism* .London 1949 (Studies of the Warburg Institute, 19)〔维特科夫尔，《人文主义时代的建筑原理》(瓦尔堡研究院丛书 19)〕

Mahon, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947 (Studies of the Warburg Institute, 16)〔马洪，《意大利十七世纪的艺术和理论的研究》(瓦尔堡研究院丛书 16)〕

Kristeller, P.O, The modern system of the arts.*Journal of the History of Ideas*, X11, Oct.1951; X111, Jan.1952〔克里斯特勒尔，"艺术的现代体系"，载《思想史杂志》第十二、十三期〕

Gombrich, E.H, "Icones Symbolicae", *Journal of the Warburg Institute*, IX, 1948〔贡布里希，"象征图像"，载《瓦尔堡研究院学报》，1948 年第九期〕

Kris, E, und Kurz, O, *Die Legende Vom Künstler*.Wien 1934〔克里斯和库尔茨，《关于艺术家的传说》〕

Kris, E, Zur Psychologie der alteren Biographik.*Imago*1936〔克里斯，"论早期传记的心理学"，载《无意识意向》，1936

年〕

特殊性的：

Doesschate, Dr.Grezenius ten, *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti* (Dissertation) .Utrecht 1940〔杜斯哈斯，《洛伦佐·吉贝尔蒂的第三篇回忆录》，博士论文〕

Clark, Sir Kenneth, L.B.Alberti on Painting, *Proceedings of the British Academy*, 30, 1944〔克拉克，"L.B.阿尔贝蒂论绘画"，载《英国科学院学报》〕

Panofsky, E, *The Codex Hutygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*.London 1940 (Studies of the Warburg Institute, 13.)〔潘诺夫斯基，《惠更斯抄本和莱奥纳尔多·达·芬奇的艺术理论》，(瓦尔堡研究院丛书 13)〕

Pope, Hennessy, J. Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory, *Journal of the Warburg Institute*, VI, 1943〔波普，"尼古拉斯·希利亚德和手法主义艺术理论"，载《瓦尔堡研究院学报》，1943 年第六期〕

Pevsner, N, Richard Payne Knight,*The Art Bulletin*, XXXI, 1949〔佩夫斯纳，"理查德·佩恩·奈特"，载《艺术通报》，1949 年第三十一期〕

Lehmann, E.H,*Die Anfange der Kunstzeitschrift in Deutschland*.1932〔勒曼，《德国艺术杂志的滥觞》〕

施洛塞尔的著作只写到十九世纪的来临。整理此后出版的大量艺术文献的目录要更加困难。作为主要的参考书有下列著作的有关章节：

Waetzoldt,W,*Deutsche Kunsthistoriker*,II 1924〔韦措尔特，《德国艺术史家》，二卷〕

Venturi,Lionello,*History of Art Criticism*,1936〔文图里，《艺术批评史》〕

Woermann,W,*Geschichte der Kunst* (1922) ,Band VI (fur Bibliographie)〔韦尔曼，《艺术史》(1922 年)，第六卷(目录)〕

艺术家的著作可参阅出类拔萃的英语文集：戈德华特〔R.Goldwater〕和特里维斯〔M.Treves〕，《艺术家论艺

术》〔*Artists on Art*〕，1945年，此书也附有优秀的参考书目。相似的艺术文献还有：霍尔特〔E.G.Holt〕，《艺术史文献选》〔*Literary Sources of Art History*〕，1947年。

纽约的舒尔茨·威顿伯恩〔Schultz Wittenborn〕出版社用英文翻译出版了一系列有关现代艺术的"原始资料"。其中包括阿波利内尔、蒙德里安、莫霍利-纳吉〔Moholy-Nagy〕、W.康定斯基、J·阿尔普〔Arp〕、M·恩斯特〔Ernst〕等人的著作。

〔陈钢林译〕

作者著作目录（1930—1979）

1930

Ein chinesisches Gedicht — und was ihm bei seiner Übertragung ins Deutsche alles passieren könnte. In: Literarische Monatshefte, 5, S. 12—13

1933

Eine verkannte karolingische Pyxis im Wiener Kunsthistorischen Museum. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 7, S. 1—14

1934

Zum Werke Giulio Romanos, 1: Der Palazzo del Te. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 8, S. 79—104

1935

Zum Werke Giulio Romanos, 2: Versuch einer Deutung. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 9, S. 121—150

A bécsi oltár és az Esztergomi Múzeum fareliefjeinek történeti helyzete (Die kunsthistorische Stellung des Wiener Altars und die Holz-Reliefs im Esztergom Museum). Mit Zusammenfassungen in Deutsch, Französisch und Englisch. In: Magyar Müvészet, 11, S. 223—228

Unser Weg zur Kunst. In: Tag der Jugend, Der Wiener Tag. 30. Dezember, S. 5

Besprechung von: J. Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition (Archaeologiai Értesitö, 46, 1932/33). In: Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, 5, 1932/33 (veröffentlicht 1935), S. 65—75

1936

Weltgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart, 2 Bde. (Wissenschaft für Kinder). Wien (dän. Kopenhagen 1937; norweg. Oslo 1937; schwed. Stockholm 1937; holl. Amsterdam 1937; poln. Krakau 1938. Zitat in: Buddha. In: Der Wiener Tag, 11. November 1935)

1937

A Classical Quotation in Michael Angelo's »Sacrifice of Noah«. In: Journal of the Warburg Institute, 1, S. 69

Wertprobleme und mittelalterliche Kunst. In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, 6, S. 109—116 (engl.: Achievement in Medieval Art [Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963])

1938

Goethe's »Zueignung« and Benivieni's »Amore«. In: Journal of the Warburg Institute, 1, S. 331—339

(Mit Ernst Kris) The Principles of Caricature. In: British Journal of Medical Psychology, 17, S. 319—342 (Nachdruck in: E. Kris, Psychoanalytic Explorations in Art. 1952 [ital. 1967])

20 Besprechungen, darunter von: A. Warburg, Gesammelte Schriften. In: A Bibliography of the Survival of the Classics, 2. London, The Warburg Institute

1939

Art in Education, 8: Some Trends and Experiments abroad. In: The Listener, 22. September, S. 564—565

Art and Propaganda. In: The Listener, 7. Dezember

Nachruf: Julius von Schlosser. In: Burlington Magazine, 74, S. 98—99

1940

(Mit Ernst Kris) Caricature. Harmondsworth/Mddx.

The Artist and the Art of War. In: The Listener, 29. August, S. 311—312

1942

Reynolds's Theory and Practice of Imitation. In: Burlington Magazine, 80, S. 40—45 (Nachdruck in: Norm and Form. 1966)

1944

The Subject of Poussin's »Orion«. In : Burlington Magazine, 84, S. 37—41 (Nachdruck in: Symbolic Images. 1972)

1945

Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 8 (veröffentlicht 1947), S 7—60 (Nachdruck in: Symbolic Images. 1972)

John Milton; Die Freiheit des Wortes (Übersetzungen aus: Areopagitica). In: Ausblick. Zeitfragen im Lichte der Weltmeinung, Juni, S. 1—7

Portrait Painting and Portrait Photography. In: Apropos. A Series of Art Books, 3

1947

Cartoons and Progress. In: A. G. Weidenfeld (Hrsg.), The Public's Progress. London, S. 74—83

Besprechung von: Wilhelm Waldmann, Honoré Daumier. 240 Lithographs. In: Burlington Magazine, 89, S. 231—232

1948

Icones Symbolicae. The Visual Image in neo-Platonic Thought. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 11, S. 163—192 (überarbeiteter Nachdruck in: Symbolic Images. 1972)

Tobias and the Angel. In: Harvest, 1: Travel, S. 63—67 (Nachdruck in: Symbolic Images. 1972)

Besprechungen von: Daria Hambourg, Richard Doyle; Ruari Mclean, George Cruickshank; Frances Sarzano, Sir John Tenniel (English Masters of Black and White). In: Burlington Magazine, 90, S. 153 — Peter Meyer, Europäische Kunstgeschichte, 1: Vom Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters. Zürich. In: Burlington Magazine, 90, S. 272

1949

Imagery and Art in the Romantic Period. In: Burlington Magazine, 91, S. 153—158 (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963 — In: F. Licht [Hrsg.], Goya in Perspective. 1973)

Besprechung von: Charles Morris, Signs, Language and Behavior. New York. In: Art Bulletin, 31, S. 68—75

1950

The Story of Art. London. 11. überarbeitete und erweiterte Auflage 1966; 12. erweiterte und neugestaltete Auflage 1972; 13. überarbeitete Auflage 1978 (holl. Utrecht 1951 [überarbeitete Ausgabe Hilversum 1967]; span. Barcelona 1951; ital. Mailand 1952 [überarbeitete Ausgabe Turin 1966, 1973]; dt. Köln 1953 [überarbeitete Ausgabe Stuttgart 1978]; dän. Kopenhagen 1953 [2. überarbeitete Auflage 1973]; schwed. Stockholm 1954 [2. überarbeitete Auflage 1966]; hebr. Tel-Aviv [1955; 2. Auflage 1964]; finn. Helsinki 1955; norweg. Stavanger 1955; afrikaans, Cape Town 1957; franz. Paris 1963 [2. überarbeitete Paperback-Ausgabe Paris 1967]; jap. Tokio; Bd. I 1972, Bd. II 1974; ungar. Budapest 1974; rumän. Bukarest 1975; türk. Istanbul 1976. Zitate in: On Art and Artists. In: Leslie Wilbur/Lowell Dabbs, Improving College English Skills. Chicago 1962 — In: 11. Ausgabe, Postscriptum 1965, The Atlantic, Februar 1966)

The »Sala dei Venti« in the Palazzo del Te. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 13, S. 189—201 (Nachdruck in: Symbolic Images. 1972)

Besprechungen von: Eric Newton, The Meaning of Beauty. London. In: The Listener, 22. Juni, S. 1068 — Lancelot Hogben, From Cave Painting to Comic Strip. New York. In: Magazine of Art, November, S. 275—276

1951

Hypnerotomachiana. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 14, S. 119—125 (Nachdruck in: Symbolic Images. 1972)

Meditations on a Hobby Horse, or the Roots of Artistic Form. In: L. L. Whyte (Hrsg.), Aspects of Form. A Symposium. London (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art. London 1963 — In: M. Philipson [Hrsg.], Aesthetics Today. Cleveland 1961 — In: J. Miles, Classic Essays in English. Boston 1961 — In: G. Pappas, Concepts in Art Education. Toronto 1970; neugestaltet: Norwich School of Art, 1973)

Besprechung von: Giorgio Castelfranco, Lineamenti di estetica. Florenz 1950. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 10, S. 78—79

1952

A Classical »Rake's Progress«. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 15, S. 255—264

Kunstwissenschaft; Kunstliteratur. In: Atlantisbuch der Kunst. Zürich, S. 653—679

The Open Society — a Comment. In: British Journal of Sociology, 3, S. 358—360

Besprechungen von: Ludwig Goldscheider, Michelangelo Drawings. London. In: Times Literary Supplement, 4. Januar — Kenneth Clark, Piero della Francesca. London. In: Burlington Magazine, 94, S. 176—178 — Lawrence Gowing, Vermeer. London. In: The Observer, 7. September

1953

Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting. In: Gazette des Beaux-Arts, 41, S. 335—360 (Nachdruck in: Norm and Form. 1966)

Besprechungen von: Arnold Hauser, The Social History of Art. 1951. In: Art Bulletin, 35, S. 79—84 (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963) — R. Hinks, Michelangelo Merisi da Caravaggio. His Life — his Legend — his Works. London; R. Hinks, Caravaggio's »Death of the Virgin« (Charlton Lectures on Art, 35). London; B. Berenson, Caravaggio. His Incongruity and his Fame. London. In: The Listener, 31. Dezember — M. Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton 1951. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 11, S. 414—416 — B. Rowland Jr., The Art and Architecture of India; E. K. Waterhouse, Painting in Britain, 1530—1790. In: The Observer, 17. Mai — E. K. Waterhouse, Painting in Britain, 1530—1790. In: The Listener, 18. Juni

1954

Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux. L'Art et la Pensée de Léonard de Vinci (Actes du Congrès Léonard de Vinci). In: Etudes d'Art, 8, 9, 10, S. 179—197 (engl. Nachdruck unter dem Titel: Leonardo's Method for Working Composition. In: Norm and Form. 1966)

»Cosi fan tutte«, Procris included. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 17, S. 372—373

L'influence des astres sur la culture de la Renaissance. In: Les Beaux-Arts, 7. Dezember (L'Europe Humaniste)

Leonardo's Grotesque Heads. Prolegomena to their Study. In: A. Marazza (Hrsg.), Leonardo. Saggi e ricerche. Rom, S. 199—219 (ital. S. 541—556). (Nachdruck in: The Heritage of Apelles. 1976)

André Malraux and the Crisis of Expressionism. In: Burlington Magazine, 96, S. 374—378 (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963 — Auszug franz. in: France Observateur, 6. Dezember 1962)

Psycho-analysis and the History of Art. In: International Journal of Psycho-analysis, 35, S. 401—411 (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963 — In: B. Nelson [Hrsg.], Freud and the 20th Century. New York 1957, London 1958 — Ital. in: E. H. Gombrich, Freud e la Psicologia dell'Arte. Turin 1967 — Span. in E. H. Gombrich, Freud y la Psicología del Arte. Barcelona 1971)

Visual Metaphors of Value in Art. In: L. Bryson u. a. (Hrsg.), Symbols and Values. An Initial Study. 13th Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion. New York, S. 225—281 (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963 — In: R. A. Smith [Hrsg.], Aesthetics and Criticism in Art Education. Chicago 1966)

Besprechungen von: Dorothy George, Catalogue of Political and Personal Satires preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Bd. 9. In: Burlington Magazine, 96, S. 27 — William M. Ivins, Prints and Visual Communication. In: British Journal for the Philosophy of Science, 5, S. 168—169

1955

Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop seen through the Eyes of a Humanist Poet. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 18, S. 16—34 (Nachdruck in: Norm and Form. 1966)

The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences (Actes du 17e Congrès International d'Histoire de l'Art. Amsterdam 1952). Den Haag 1955, S. 291—307 (Nachdruck in: Norm and Form 1966)

1956

Raphael's »Madonna della Sedia« (Charlton Lectures on Art). (Nachdruck in: Norm and Form. 1966)

1957

Art and Scholarship. An Inaugural Lecture (University College, London). (Nachdruck in: College Art Journal, 17, 1958, S. 342—356 — In: Meditations on a Hobby Horse. 1963)

A Classical Topos in the Introduction to Alberti's »Della Pittura«. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 20, S. 173

Besprechungen von: Dorothy George, Catalogue of Political and Personal Satires preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Bd. 11. In: Burlington Magazine, 99, S. 320 — Richard Krautheimer, Lorenzo Ghiberti. In: Apollo, Juli, S. 306—307 — Dora und Erwin Panofsky, Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol.

In: Burlington Magazine, 99, S. 280 — John White, The Birth and Rebirth of Pictorial Space. In: Apollo, Dezember, S. 198

Nachruf: Ernst Kris. In: The Times, 23. März

1958

Lessing (Lecture on a Master Mind. 1957). In: Proceedings of the British Academy, 43, S. 133—156

The Tyranny of Abstract Art. In: The Atlantic, 201, S. 43—48 (Nachdruck unter dem Titel: The Vogue of Abstract Art. In: Meditations on a Hobby Horse. 1963)

Hrsg. (mit Julius S. Held und O. Kurz), Essays in Honor of Hans Tietze, 1880—1954. Paris, VIII

Besprechung von: John Pope-Hennessy, Italian Renaissance Sculpture. London. In: Apollo, Dezember, S. 228—229

1959

The Repentance of Judas in Piero della Francesca's »Flagellation of Christ«. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 22, S. 172

Nachruf: Erica Tietze-Conrat, 1883—1958. In: College Art Journal, 18, S. 248

1960

Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation (Andrew William Mellon Lectures in the Fine Arts, 5, 1956). New York und London 1960 (copyright 1959). Die Londoner Ausgabe wurde 1962 neu gesetzt und 1962, 1968, 1972 neu aufgelegt, jeweils mit einem neuen Vorwort versehen (holl. Zeist 1964; ital. Turin 1965 [mit einem neuen Vorwort]; dt. Köln 1967, Stuttgart 1978; franz. Paris 1971; ungar. Budapest 1972; schwed. Stockholm 1972; rumän. Bukarest 1973. Zitate in: Irma Rautavaara, Nyky-estetiikan Ongelimia. Helsinki 1971, aus Kapitel 2 — H. Adams, Critical Theories since Plato. New York 1971, aus Kapitel 11)

The Early Medici as Patrons of Art. A Survey of Primary Sources. In: E. F. Jacob (Hrsg.), Italian Renaissance Studies, S. 279—311 (Nachdruck in: Norm and Form, 1966)

On Physiognomic Perception. In: Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences (Sondernummer: The Visual Arts today), S. 228—241 (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963 — Schwed. in: Paletten, 4, 1964)

Vasari's »Lives« and Cicero's »Brutus«. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 23, S. 309—311

Besprechung von: A. Malraux, The Metamorphoses of the Gods. In: The Observer, 9. Oktober

1961

Critics, Courts and Artists (The 3rd Past and Present Conference . . .) In: Past and Present, 19, S. 19—20

How to Read a Painting (Adventures of the Mind). In: The Saturday Evening Post, 234, S. 20—21, S. 64—65 (Nachdruck unter dem Titel: Illusion and Visual Deadlock. In: Meditations on a Hobby Horse. 1963)

Renaissance and Golden Age. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 24, S. 306—309 (Nachdruck in: Norm and Form. 1966)

Tradition and Expression in Western Still Life (Besprechung von: Charles Sterling, Still Life. In: Burlington Magazine, 103, S. 175—180). (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963)

Das Wesen der Karikatur. Veröffentlichung der Evangelischen Akademie Tutzing. In: Jahrbuch, 11, S. 287—296

1962

The Tradition of General Knowledge (Rede, gehalten in der London School of Economics). Privatdruck (Nachdruck in: M. Bunge [Hrsg.], The Critical Approach to Science and Philosophy. Essays in Honor of Karl Popper. New York 1964)

Art and the Language of the Emotions. In: The Aristotelian Society, Ergänzungsbd. 36, S. 215—234 (Nachdruck unter dem Titel: Expression and Communication. In: Meditations on a Hobby Horse. 1963)

Alberto Avogadro's Descriptions of the Badia of Fiesole and of the Villa of Careggi. In: Italia medioevale e umanistica, 5, S. 217—229

(Mit Michael Baxandall) Beroaldus on Francia. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 25, S. 113—115

Blurred Images and the Unvarnished Truth. In: British Journal of Aesthetics, 2, S. 170—179

Dark Varnishes. Variations on a Theme from Pliny. In: Burlington Magazine, 104, S. 51—62

Bemerkungen zu: Kenneth Adams, Realism in Painting. In: Discovery, Juli, S. 47—48

Einleitung zu: Kokoschka. Retrospective Exhibition . . . by the Arts Council of Great Britain. Ausstellungskatalog der Tate Gallery, London, September—November, S. 10—15 (Nachdruck als Einleitung zum Ausstellungskatalog der Marlborough-Gerson Gallery, New York, Oktober/November 1966)

Vorwort zu: Karel Vogel, Sculpture. A Retrospective Exhibition. Ausstellungskatalog der South London Art Gallery, Camberwell, November/Dezember, und des Midland Area Museum Service

1963

Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art. London. Darin: Meditations on a Hobby Horse, or the Roots of Artistic Form (1951) — Visual Metaphors of Value in Art (1954) — Psychoanalysis and the History of Art (1954) — On Physiognomic Perception (1962) — Expression and Communication (Art and The Language of the Emotions. 1962) — Achievement in Medieval Art (Übersetzung von:

Wertprobleme und mittelalterliche Kunst. 1937) — André Malraux and the Crisis of Expressionism (1954) — The Social History of Art (Besprechung von A. Hauser. 1953) — Tradition and Expression in Western Still Life (Besprechung von C. Sterling. 1961) — Art and Scholarship (1957) — Imagery and Art in the Romantic Period (Besprechung von D. George. 1949) — The Cartoonist's Armoury (1963) — The Vogue of Abstract Art (The Tyranny of Abstract Art. 1958) — Illusion and Visual Deadlock (How to Read a Painting. 1961). (Span. Barcelona 1968; ital. Turin 1971; dt. [mit einem neuen Vorwort] Wien 1973, Stuttgart 1978)

The Cartoonist's Armoury. In: South Atlantic Quarterly, 62, S. 189—223 (Nachdruck in: Meditations on a Hobby Horse. 1963)

Controversial Methods and Methods of Controversy. In: Burlington Magazine, 105, S. 90—93

A Grillparzer Anecdote. In: German Life and Letters, 16, S. 209—211

An Interpretation of Mantegna's »Parnassus«. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 26, S. 196—198 (Nachdruck in: Symbolic Images. 1972)

Mannerism. The Historiographic Background. In: Studies in Western Art (Acts of the 20th International Congress of the History of Art). Bd. 2, S. 163—173 (Nachdruck in: Norm and Form. 1966)

Norma e forma. In: Filosofia, 14, S. 445—464; auch in: Quaderni della Biblioteca filosofica di Torino, 6 (engl. in: Norm and Form. 1966)

The Style »all'antica«. Imitation and Assimilation. In: Studies in Western Art (Acts of the 20th International Congress of the History of Art). Bd. 2, S. 31—41 (Nachdruck in: Norm and Form. 1966)

Besprechung von: F. Haskell, Patrons and Painters. London. In: The Observer, 23. Juni

1964

Exhibitionship. In: The Atlantic, 213, S. 77—78

Light, Form and Texture in 15th Century Painting. In: Journal of the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 112, S. 826—849 (Nachdruck in: W. E. Kleinbauer [Hrsg.], Modern Perspectives in Western Art History. New York 1971 — überarbeiteter Nachdruck in: The Heritage of Apelles. 1976)

Moment and Movement in Art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 27, S. 293—306

Tradition and the New Art (Rundfunk-Diskussion mit Frank Kermode). In: Partisan Review, Frühjahr, S. 241—252

Besprechungen von: F. B. Artz, From the Renaissance to Romanticism. Chicago. In: History, 49, S. 130—132 — Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert (Probleme der Kunstwissenschaft, 1). Berlin. In: Art Bulletin, 46, S. 418—420 — Thomas Munro, Evolution in the Arts and other Theories of Culture History. 1963. In: British Journal of Aesthetics, 4, S. 263—270

Nachruf (unsigniert): Gertrud Bing. In: The Times, 6. Juli

1965

The Beauty of Old Towns. In: Architectural Association Journal, April

Winston Churchill as Painter and Critic. In: The Atlantic, 215, S. 90—93

The Use of Art for the Study of Symbols. In: American Psychologist, 20, S. 34—50 (Nachdruck in: J. Hogg [Hrsg.], Psychology and the Visual Arts. Harmondsworth/Mddx. 1969 — Dt. [überarbeitet] in: H. Bauer u. a. [Hrsg.], Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen [Probleme der Kunstwissenschaft, 2]. Berlin 1966 — Ital. in: E. H. Gombrich, Freud e la Psicologia dell'Arte. Turin 1967 — Franz. in: L'Information d'Histoire de l'Art, V, 4, September—Oktober 1970 — Span. in: E. H. Gombrich, Freud y la Psicología del Arte. Barcelona 1971)

Visual Discovery through Art. In: Arts Magazine, November, S. 17—28 (Nachdruck in: J. Hogg [Hrsg.], Psychology and the Visual Arts. Harmondsworth/Mddx. 1969; span. Barcelona 1975 — Serbokroat. in: Razprave Problemi, Februar/März 1971)

Einleitung zu: S. Kruckenhauser, Heritage of Beauty. Architecture and Sculpture in Austria. London, S. 7—14

Besprechungen von: C. Pedretti, Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A); Sigmund Freud, Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood. In: New York Review of Books, 11. Februar, S. 3—4 — Gertrud Bing, 1892—1964. In: Gertrud Bing in Memoriam. The Warburg Institute, S. 1—3 — Gertrud Bing zum Gedenken. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 10, S. 7—12

1966

Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance, 1. London, 2. Auflage 1971. Darin: The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences (1958) — Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop seen through the Eyes of a Humanist Poet (1955) — Renaissance and Golden Age (1961) — The Early Medici as Patrons of Art (1960) — Leonardo's Method for Working out Compositions (Übersetzung von: Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux. 1954) — Raphael's »Madonna della Sedia« (1956) — Norm and Form (Übersetzung von: Norma e forma. 1963) — Mannerism. The Historiographic Background (1963) — The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape (Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting. 1953) — The Style »all'antica«. Imitation and Assimilation (1963) — Reynolds's Theory and Practice of Imitation (1942). (Ital. Turin 1972)

The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 29, S. 24—37

Freud's Aesthetics. In: Encounter, 26, S. 30—40 (griech. in: Epoches, 1966 — ital. in: Tempo Presente, Februar 1966; auch in E. H. Gombrich, Freud e la Psicologia dell'Arte. Turin 1967 — dt. in: Literatur und Kritik, November 1967 — franz. in: Preuves, April 1969 — span. in: E. H. Gombrich, Freud y la Psicología del Arte. Barcelona 1971)

Ritualized Gesture and Expression in Art. In: Philosophical Transactions of the Royal Society of London, B: Biological Sciences, Bd. 251, Nr. 772, S. 393—401

Aby Warburg, 1866—1929. In: Neue Zürcher Zeitung, 11. Dezember

Aby Warburg zum Gedenken. Festansprache vom 13. Juni 1966 in der Universität Hamburg zum Gedächtnis an Aby Warburgs 100. Geburtstag. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 11, S. 15—27

Besprechungen von H. Berve/G. Gruben, Greek Temples, Theatres and Shrines; R. Lullies, Greek Sculpture; E. Langlotz, Ancient Greek Sculpture of South Italy and Sicily; P. E. Arias, A History of 1000 Years of Greek Vase Painting; S. Marinatos, Crete and Mycenae; G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks; J. V. Noble, The Techniques of Painted Attic Pottery. In: New York Review of Books, 6. Januar, S. 3—4 — Draper Hill, Mr. Gillray, the Caricaturist, and John Physick, The Duke of Wellington, in Caricature. London. In: Burlington Magazine, 108, S. 206—207 — M. Peckham, Man's Rage for Chaos. In: New York Review of Books, 23. Juni, S. 3—4 (Nachdruck in: B. Bergonzi [Hrsg.], Innovations. London 1968) — Cornelius Vermeule, European Art and the Classical Past. Cambridge/Mass. In: Journal of Roman Studies, 56, S. 259—260

1967

Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto. In: Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt, S. 62—68

The Earliest Description of Bosch's »Garden of Delight«. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 30, S. 403—406 (Nachdruck in: The Heritage of Apelles. 1976)

From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi. In: D. Fraser u. a. (Hrsg.), Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, S. 71—82 (Nachdruck in: The Heritage of Apelles. 1976)

Zur Psychologie des Bilderlesens. In: Röntgenblätter, 20. Februar, S. 50—56

Einleitung zu: E. Kris, Ricerche psicoanalitiche sull'arte. Turin, S. XIII—XXVI

Besprechungen von: Graham Reynolds, Victorian Painting; Raymond Lister, Victorian Narrative Paintings. In: New York Review of Books, 13. Juli, S. 3—5 — C. d. Tolnay, Hieronymus Bosch. In: New York Review of Books, 23. Februar, S. 3—4

1968

The Leaven of Criticism in Renaissance Art. In: C. S. Singleton (Hrsg.), Art, Science and History in the Renaissance. S. 3—42 (Nachdruck in: The Heritage of Apelles. 1976)

Methodenfragen der Symbolforschung. In: Das Münster, 21, S. 57

Should a Museum be active? In: Museum, 21, S. 79—86

Style. In: International Encyclopedia of the Social Sciences. Bd. 15, S. 352—361

Besprechungen von: Erich Kahler, The Disintegration of Form in the Arts; J. J. Sweeney, Vision and Image. In: New York Review of Books, 10. Juni, S. 3—4 — Jakob Rosenberg, On Quality in Art. In: New York Review of Books, 1. Februar, S. 5—8 — V. P. Zubov, Leonardo da Vinci. In: New York Review of Books, 5. Dezember, S. 4—8

Nachruf: Erwin Panofsky. In: Burlington Magazine, 110, S. 356—360

1969

In Search of Cultural History (The Philip Maurice Deneke Lecture, 1967). Oxford (katal. Barcelona 1974; poln. in: J. Bialostocki [Hrsg.], Pojecia, problemy, metody Wspólczesnej nauki o sztuce. Warschau 1975; span. in: Tras la Historia de la Cultura. Barcelona 1977)

Bosch's »Garden of Earthly Delights«. A Progress Report. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 32, S. 162—170 (Nachdruck in: The Heritage of Apelles. 1976)

The Evidence of Images: I. The Variability of Vision; II. The Priority of Context over Expression. In: C. S. Singleton (Hrsg.), Interpretation. Theory and Practice, S. 35—104

The Form of Movement in Water and Air. In: C. D. O'Malley (Hrsg.), Leonardo's Legacy. An International Symposium, S. 171—204 (Nachdruck in: The Heritage of Apelles. 1976)

Geschichte des Nachlebens der Antike (Österreichische Gelehrte im Ausland). In: Österreichische Hochschulzeitung, 1. Juni, S. 5

Besprechung von: M. Meiss, The Great Age of Fresco. In: New York Review of Books, 19. Juni, S. 8—13

1970

Aby Warburg, an Intellectual Biography. With a Memoir on the History of the Library by F(ritz) Saxl. London, VI

Myth and Reality in German War-time Broadcasts (The Creighton Lecture in History). London

Art and Self-transcendence. In: A. Tiselius u. a. (Hrsg.), The Place of Value in a World of Facts (Nobel Symposium 14). Stockholm, S. 125—133

Criteria of Periodization in the History of European Art. Bemerkungen zu H. W. Janson's Artikel. In: New Literary History, 1, S. 123—125

Einleitung zu: Gerhart Frankl. Exhibition of Paintings and Works on Paper. Ausstellungskatalog des Arts Council of Great Britain und der Hayward Gallery, London

Einleitung zu: H. Honour/J. Fleming (Hrsg.), A Heritage of Images. A Selection of Lectures by Fritz Saxl. Harmondsworth/Middx, S. 9—12

Besprechungen von: A. Bredius, Rembrandt; H. Gerson, Rembrandt: Paintings; J.-E. Muller, Rembrandt; J. Rosenberg, Rembrandt; C. White, Rembrandt as an Etcher; M. Kitson, Rembrandt; B. Haak, Rembrandt; R.

H. Fuchs, Rembrandt in Amsterdam; J. Held, Rembrandt's »Aristotle« and other Rembrandt Studies. In: New York Review of Books, 12. März, S. 6—16

1971

Ideas of Progress and their Impact on Art: I. From Classicism to Primitivism; II. From Romanticism to Modernism. New York, Cooper Union (The Mary Duke Biddle Lectures). Privatdruck (dt. in der vorliegenden Ausgabe)

Antwort auf: James J. Gibson, On Information available in Pictures. In: Leonardo, 4, S. 195—197, S. 308

Personification. In: R. R. Bolgar (Hrsg.), Classical Influences on European Culture. A. D. 500—1500, S. 247—257

The State of Art History. A Plea for Pluralism. In: American Art Journal, 3, S. 83—87

Vom Ethos in der bildenden Kunst. Gedanken zum 70. Geburtstag Max Hunzikers. In: Neue Zürcher Zeitung, 33, 5. März

Einleitung zu: Kokoschka. Exhibition of Prints and Drawings lent by Reinhold, Count Bethusy-Huc. Ausstellungskatalog des Victoria and Albert Museums, London, S. 6—9

1972

Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaisance, 2. London. Darin: (Einleitung) Aims and Limits of Iconology — Tobias and the Angel (1948) — Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle (1945; mit einem neuen Vorwort und neuem Anhang) — An Interpretation of Mantegna's »Parnassus« (1963) — Raphael's »Stanza della Segnatura« and the Nature of its Symbolism — Hypnerotomachiana (1951; erweitert) — The —Sala dei Venti« in the Palazzo del Te (1950) — The Subject of Poussin's »Orion« (1944) — Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art (überarbeitete und erweiterte Fassung von: Icones Symbolicae. The Visual Image in neo-Platonic Thought. 1948). (Ital. Turin 1978)

Action and Expression in Western Art. In: R. A. Hinde (Hrsg.), Non-verbal Communication. Cambridge, S. 379—393

The Mask and the Face. The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art. In: E. H. Gombrich/Julian Hochberg/Max Black (Hrsg.), Art, Perception and Reality, S. 1—46 (Nachdruck, mit einem neuen Postscriptum von E. H. Gombrich, 1973, dt. Stuttgart 1977; ital. Turin 1978)

The Visual Image. In: Scientific American, 227, S. 82—96 (Nachdruck in: D. R. Olson [Hrsg.], Media and Symbols. Chicago 1974 — dt. in: K. Steinbuch [Hrsg.], Kommunikation. Frankfurt 1973)

The »What« and the »How«. Perspective Representation and the Phenomenal World. In: R. Rudner/I. Scheffler (Hrsg.), Logic and Art. Essays in Honor of Nelson Goodman. New York, S. 129—149

The Achievement of Sir Karl Popper (Rundfunk-Diskussion). In: The Listener, 24. August. S. 227—228

Einleitung zu: Max Hunziker, Malereien, Glasfenster. Ausstellungskatalog des Helmhaus, Zürich, August—Oktober

Besprechungen von: Mario Praz, Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts. In: Burlington Magazine, 114, S. 345—346 — M. Wenzel, House Decoration in Nubia; J. C. Faris, Nubia Personal Art; A. und M. Strathern, Self-Decoration in Mount Hagen; R. Rain/A. Polock, Bangwa Funerary Sculpture. In: New York Review of Books, 4. Mai, S. 35—38

1973

Dürer, Vives and Bruegel. In: J. Bruyn u. a. (Hrsg.), Album Amicorum J. G. van Gelder, S. 132—134 (Nachdruck in: The Heritage of Apelles. 1976)

Huizinga's »Homo ludens«. In: Bijdragen en Mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden, 88, S. 275—296 (Nachdruck in: W. R. H. Koops u. a., Johan Huizinga, 1872—1972. Den Haag 1973 — In: Times Literary Supplement, 4. Oktober 1974)

Illusion and Art. In: R. Gregory/E. H. Gombrich (Hrsg.), Illusion in Nature and Art. London, S. 193—243

Research in the Humanities. Ideals and Idols. In: Daedalus, Frühjahr (The Search for Knowledge), S. 1—10

The Concept of Cultural History (Rundfunk-Diskussion mit Peter Burke). In: The Listener, 27. Dezember

Commencement Address at the Curtis Institute of Music, Philadelphia. Privatdruck

Besprechung von: J. Rykwert, On Adam's »House in Paradise«. In: New York Review of Books, 29. November, S. 35—37

1974

Die Ambraser Kunstsammlung und die Dichterin Lilly von Sauter. In: Das Fenster, Tiroler Kulturzeitschrift, 15, 1974/75, S. 1538—1544

The Logic of Vanity Fair. Alternatives to Historicism in the Study of Fashions, Style and Taste. In: P. A. Schilpp (Hrsg.), The Philosophy of Karl Popper, 2. La Sallel Illinois, S. 925—957

The Renaissance — Period or Movement? In: J. B. Trapp (Hrsg.), Background to the English Renaissance. London, S. 9—30

Einleitung zu: Oliver Bevan, Polaroid Light Boxes. Ausstellungskatalog der J. P. Lehmans Gallery, London

Vorwort zu: Heinrich Schäfer, Principles of Egyptian Art. Oxford

1975

Art History and the Social Sciences (The Romanes Lecture for 1973). Oxford dan. in: Humanistica, 1978; span. in: Tras la Historia de la Cultura. Barcelona 1978

Kunstsalon Wolfsberg: Max Hunziker. Laudatio anläßlich der Auszeichnung des Künstlers für kulturelle Verdienste durch die Stadt Zürich, 25. August

Mirror and Map. Theories of Pictorial Representation (Review Lecture). In: Philosophical Transactions of the Royal Society of London, B.: Biological Sciences. Bd. 270, Nr. 903, S. 119—149

Reflections on Anna Mahler's Oeuvre. Einleitung zu: Anna Mahler. Her Work. London, S. 5—8 (dt. Stuttgart 1975)

The Sky is the Limit. The Vault of Heaven and Pictorial Vision. In: Robert B. Macleod/Herbert L. Pick Jr. (Hrsg.), Perception. Essays in Honor of James J. Gibson. Ithaca/New York, S. 84—94

Topos and Topicality in Renaissance Art (Annual Lecture). Privatdruck der Society for Renaissance Studies, London

Impara l'arte (La crisi dei musei). In: Bolaffiarte, 6

La vergine di Bruges. In: Video, La Rivista della Televisione, November, S. 29—30

1976

The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance, 3. Oxford. Darin: (Vorwort) Light and Highlights. The Heritage of Apelles — Light, Form and Texture in 15th Century Painting North and South of the Alps (1964; überarbeitet) — Leonardo da Vinci's Method of Analysis and Permutation: The Form of Movement in Water and Air (1969) — Leonardo's Grotesque Heads (1954) — Jerome Bosch's »Garden of Earthly Delights«: The Earliest Description of the Triptych (1967, As it was in the Days of Noe [A Progress Report. 1969]) — Classical Rules and Rational Standards. From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi (1967) — The Leaven of Criticism in Renaissance Art (1968) — The Pride of Apelles: Vives, Dürer and Bruegel (1973)

Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting (The Walter Neurath Memorial Lecture). London

Bonaventura Berlinghieri's Palmettes. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 39, S. 234—236

Canons and Values in the Visual Arts. A Correspondence between E. H. Gombrich and Quentin Bell. In: Critical Inquiry, 2, S. 395—410

Erasmus Prize Acceptance Speech. In: Semiolus, 8, 1975/76, 2, S. 47—48

Einleitung zu: Homage to Kokoschka. Prints and Drawings lent by Reinhold, Count Bethusy-Huc. Ausstellungskatalog des Victoria and Albert Museums, London, S. 5—9

Malraux's Philosophy of Art in Historical Perspective. In: Martine de Courcel (Hrsg.), Malraux. Life and Work. London, S. 169—183 (franz. in: Martine de Courcel [Hrsg.], Malraux. Etre et Dire. Paris)

Besprechung von: Francis Haskell, Rediscoveries in Art. In: The Times Literary Supplement. 27. Februar, S. 210—211

Nachruf: Otto Kurz. In: Burlington Magazine, 118, S. 29—30

1977

Hegel und die Kunstgeschichte. In: Neue Rundschau, 88, 2, S. 202—219 (Nachdruck, gekürzt, in: Hans Mayer zum 19. März 1977. Stuttgart — In: Hegel-Preis-Reden 1977. Stuttgart)

The Unrepentant Humanist. In: Cornell Review, 1, S. 55—67

The Museum: Past, Present and Future. In: Critical Inquiry, 3, 3, S. 449—470

Baccalaureate Address, University of Pennsylvania. In: The Pennsylvania Gazette, Oktober, S. 31—33

Besprechung von: Leo Steinberg, Michelangelo's Last Paintings: The Conversion of St. Paul and the Crucifixion of St. Peter in the Cappella Paolina, Vatican Palace. In: The New York Review of Books, 21/22, S. 17—20

1978

Einleitung zu: Henri Cartier-Bresson. Ausstellungskatalog des Scottish Arts Council und des Victoria and Albert Museums, S. 5—10

Einleitung zu: L'altro occhio di Polifemo. Ausstellungskatalog der Galleria d'Arte Moderna, Bologna, März—April, S. 18—19 (engl. und ital.)

On Interpreting Pictorial Art. A Comment. In: Leonardo, S. 174

Rhetorique de l'Attribution. In: Revue de l'Art, Oktober

Besprechungen von: P. P. Rubens. Paintings, Oilsketches and Drawings. Royal Museum of Fine Arts, Antwerpen; Frans Baudouin, P. P. Rubens; Keith Roberts, Rubens; Michael Jaffé, Rubens and Italy; John Rowlands, Rubens. Drawings and Sketches. In: The New York Review of Books, 25, 3, S. 6—10

1979 (in Vorbereitung)

The Sense of Order. An Essay in the Psychology of Decorative Art. Oxford

[General Information]
书名=艺术与人文科学贡布里希文选
作者=范景中编选
页数=482
SS号=10166688
出版日期=